









WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

IX. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1899.

ZU DEN

KUNSTFORMEN

DES

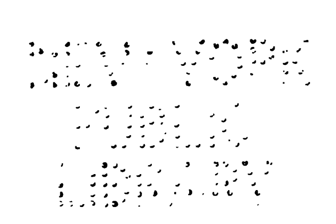
MITTELALTERLICHEN EPOS

HARTMANNS „IWEIN“, DAS NIBELUNGENLIED, BOCCACCIOS „FILOSTRATO“ UND CHAUCERS „TROYLUS AND CRYSEYDE“.

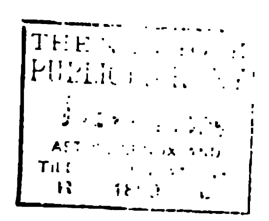
VON

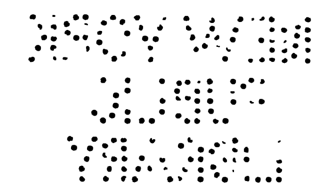
RUDOLF FISCHER
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT INNSBRUCK.





WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1899.





K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Es ist ein Gemeinplatz der Ästhetik, dass das Epos im Gegensatz zum Drama sich durch Formlosigkeit auszeichne. Schätzer der Form haben daraus für das Drama die höhere Kunstgattung gefolgert. Prämisse wie Schluss sind aber falsch. Selbst wenn man die Voraussetzung zugeben müsste, wäre die Folgerung falsch. Denn besieht man sich den höchst verwickelten Formenreichthum des Dramas näher, d. h. prüft man ihn genetisch auf die Ursachen seiner Entstehung hin und functionell auf die Kraft seiner Wirkung hin, so wird man bald gewahr, wie oft der dramatische Formkünstler aus der schwach verhüllten Noth der Beschränktheit seiner ausschließlich directen Darstellungsmittel eine bloße Scheintugend gemacht hat auf Kosten der Natürlichkeit der Darstellung, also ihrer Echtheit und Eindrücklichkeit. Selbst der genialste Dramatiker muss — wie auch Shakspere zeigt — mitunter bei seiner Darstellung nach der Krücke der conventionellen Theaterschablone greifen, muss seine Kunst ab und zu zur Künstelei erniedrigen.

Diesen Gefahren ist der formfreiere Epiker entrückt. Doch wenn er in den Formen der Darstellung auch nicht so gebunden ist wie der Dramatiker, so ist er deshalb noch nicht formlos. Nur dass die Formen seines Kunstwerkes nicht so offen daliegen wie beim dramatischen. Das Drama gleicht in dieser Beziehung einer Uhr im Glasgehäuse, deren Räder- und Federwerk man spielen sieht,

das Epos einer Uhr im Goldgehäuse, bloß am Ziffernblatt erschaut man die Wirkung der verborgen schaffenden Kräfte.

Es soll nun im folgenden der Versuch gewagt werden, die wichtigsten Kunstformen des Epos aufzuzeigen und in ihrer Function zu erklären.

Die Untersuchung muss allerdings subjectiv einsetzen, soweit es sich um die rein-geistigen Formen handelt. In den großen Eindrücken der Dichtung empfängt der Leser die Vorstellung ihrer Composition, d. h. der oberen künstlerischen Gliederung. Hienach theilt sich die Handlung des Epos in etliche Phasen von ideeller Selbstständigkeit wie Exposition, erregendes Moment, Verwicklung, Höhepunkt, Entwicklung, Lösung. Nicht immer sind alle diese Compositions-Theile vorhanden, nirgends können aber mehr oder andere vorliegen. Zugleich bekommt der Leser von der Dichtung auch kleinere Eindrücke, er erhält eine Vorstellung von ihrer Construction, d. h. von der unteren künstlerischen Gliederung. Die Handlung des Epos vermittelt sich ihm nämlich in einer Reihe von mehr oder minder deutlich abgeschlossenen, mehr oder minder klar geprägten Bildern, die sich in materieller Selbständigkeit von einander abheben. In den compositionellen und constructiven Gebilden erschließt sich dem Leser der architektonische Bau des Epos. Wenn nun diese künstlerische Groß-Structur auch bloß subjectiv anempfunden werden kann, so darf ihr die objective Existenz doch nicht abgesprochen werden. Auch darum nicht, weil die verschiedenartige Sensibilität der einzelnen Leser stellenweise zu unklaren oder widersprechenden Eindrücken führen mag. Es kann eben durch die exacte Wissenschaft mit objectiven Kriterien der Beweis für die Existenz der obigen Gebilde geführt werden, soferne dieselben in richtiger Anempfindung herausgefunden worden sind.

Diese Kriterien werden in den materiellen Formen des Epos geboten, also in seh- und messbaren Erscheinungen, die jederzeit von jedermann nachgeprüft werden können. Sie gehören zur Klein-Structur des Epos, werden vom Dichter mehr oder weniger bewusst und oft unbewusst angewendet, um die Wirkungen seiner Compositions- und Constructions-Glieder in der Detail-Ausführung zu erreichen und zu verstärken. Diese Formen sind von mannigfacher Art, dienen aber dem gleichen Zweck: der Verlebendigung der Darstellung. Ordnet man sie nach ihrer gröberen oder feineren Wirkung, so entwickeln sie sich methodisch aus einander. So setzt sich das Epos stilistisch vor allem aus zwei Elementen zusammen: aus dem epischen und dramatischen. Dort stellt sich der Dichter mit seinem indirecten Bericht zwischen die Handlung und den Leser, hier tritt er hinter die Handlung zurück, um diese in der directen Rede seiner handelnden Figuren dem Leser unmittelbar vorzuführen. Das dramatische Element ist in der Wirkung kräftiger, darum fällt ihm naturgemäß auch die Versinnlichung des wertvolleren, psychologischen Theiles der Handlung zu. Untersucht man darum dieses Kunstmittel eingehender, so zerfällt das dramatische Element in die einzelnen dramatischen Formen. Monolog und Dialog mit ihren Spielarten enthüllen verschiedenartigen Charakter, verschieden-geartete Function. Auch diese Ergebnisse sind noch gewissermaßen summarischer Natur. Sie detaillieren sich in der Figuren-Technik. Die Träger der dramatischen Formen sind die Figuren. In ihnen verkörpert sich der psychologische Gehalt der Dichtung, das Problem. Wie sich die einzelnen Figuren zu den einzelnen dramatischen Formen verhalten, kann in sachlicher Präcision dargelegt werden. Zugleich aber geräth hier das formale Moment mit dem essentiellen in innigste Berührung, verdeutlicht sich dieses in jenem mit voller Klarheit. So specialisieren

sich in der gegebenen Reihenfolge die materiellen Kunstformen schrittweise, zu gleicher Zeit aber vergeistigen sie sich immer mehr und mehr, d. h. die Formen enthüllen in steigender Deutlichkeit ihren geistigen Inhalt.

Setzt man nun die materiellen Kunstformen in Beziehung zu den ideellen der Composition und Construction, indem man die ersteren in ihrem Verhalten zu den letzteren beschaut, so zeigt sich, dass sich die materiellen Formen je nach ihrer Lagerung quantitativ und qualitativ verändern, indem sie sich den künstlerischen Bedürfnissen der ideellen Formen anpassen, um deren künstlerischen Forderungen im einzelnen gerecht werden zu können. Im Einklang dieser beiden Momente offenbart sich, dass die ideellen Kunstformen richtig, d. h. im Sinne des Dichters anempfunden und aus dem Ganzen herausgehoben worden sind. Die subjectiven Eindrücke haben dann ihre Bestätigung durch die Beweisführung mit seh- und messbaren, also sachlich nachprüfbaren Kriterien erhalten.

Alle Kunstformen erwachsen aus den Bedürfnissen der Dichtung und schmiegen sich denselben umso enger und feiner an, als sie ja vom Dichter meist unbewusst in triebartiger Sicherheit geschaffen werden. Darum herrscht statt todter Symmetrie eine lebendige Harmonie zwischen Inhalt und Form, deshalb gewinnen die formalen Tendenzen der Dichtung symptomatische Deutlichkeit für das dichterische Problem. Aus dem gleichen Grunde können aber die formalen Erscheinungen — wissenschaftlich gefasst — auch als sichere Kriterien für die Bestimmung der geistigen Eigenart der Dichtung vielseitig verwendet werden. Die Kunstformen verrathen nämlich zunächst den Gattungscharakter des Kunstwerkes. In dieser Untersuchung also den epischen. Doch nicht nur in genereller Allgemeinheit. Auch innerhalb der Gattung des Epos charakterisieren sich dessen verschiedene Arten in formaler Weise: so hin-

sichtlich des Stoffes (das heroische oder erotische Epos), hinsichtlich der Entstehung (das volksthümliche oder kunstmäßige Epos), hinsichtlich der Tendenz (das fabulistische oder psychologische Epos). Vergleicht man eine Reihe gleichartiger Epen, so kann die Entwicklung der Gattung künstlerisch verfolgt werden: es steht das generelle Moment im Vordergrund. Vergleicht man vom selben Epos gleichartige Versionen mehrerer Dichter, so kann die künstlerische Eigenart der einzelnen Autoren festgelegt werden: es steht das individuelle Moment im Vordergrunde. Liegen ungleichartige Bearbeitungen desselben Stoffes bei heterogener Wirkung vor, so kann mit Hilfe der Kunstformen bis zum zeugungskräftigen Urquell aller Poesie, bis zur Stimmung des Dichters und seines Werkes vorgedrungen werden. Weil die Form unmittelbarer Ausfluss des Inhalts ist, wird sie für ihn so symptomatisch, dass die formale Untersuchung sich zum getreuesten, geistigen Commentar der Dichtung gestaltet.

Selbst über die fertige Dichtung hinaus reichen diese formalen Sonden, bis in die individuelle Eigenart des dichterischen Schaffens hinein. Ist der Dichter ein Meister seiner Kunst, so beherrscht er seine Kunstmittel so souverän, dass ihm Wollen und Können eins ist. Ist er aber minderwertig, so vergreift er sich in den Mitteln, oder er strebt mit geeigneten Mitteln unpassende, d. h. unorganische Wirkungen an. Den exacten Nachweis hiefür kann die formale Untersuchung bringen. So wird sie zur objectiven Censur für den Autor von beschränkter Begabung, die sich in der Dissonanz von Kunstmittel und Kunstzweck offenbart.

Diese formale Unsersuchungsmethode soll nun erst an Hartmanns „Iwein“ erprobt werden. An diesem klargeprägten Meisterwerk seiner Art möge der Bestand der epischen Kunstformen und ihre Function nachgewiesen werden.

Hierauf soll am Nibelungenlied gezeigt werden, wie sich die Kunstformen individualisieren, wie es also mit ihrer Hilfe möglich wird, Fragen der Autorschaft lösen zu helfen, sogar wenn die Verhältnisse so verwickelt sind, wie nach der Ineinander-Arbeit mehrerer Autoren am Volks-Epos. Endlich wird eine eingehende Vergleichung von Boccaccios „Filostrato“ mit Chaucers „Troylus and Cryseyde“ dazu angestellt werden, um die Kunstformen im Dienste der Stimmung des Kunstwerkes zu betrachten.

Wäre dieser methodische Versuch gelungen, so hätte sich die genetisch-functionelle Ästhetik in den epischen Kunstformen kritische Instrumente geschaffen, womit sie in der Lage wäre, die verschiedensten Epen individuell nach Art und Wert zu bestimmen in Hinblick auf den Kern des Wesens und der Wirkung jedes Kunstwerkes, in Hinblick auf die Kunst. Die subjectiven Eindrücke der Kunst würden dann umwertet zu objectiven, wissenschaftlichen Erkenntnissen von der Kunst.

Wien, im September 1898.

Der Verfasser.

Berichtigungen.

Seite 115 lies statt: IV. Die dramatischen Formen „III. Die dramatischen Formen.“

„ 146 „ „ : V. Figuren-Technik „IV. Figuren-Technik.“

Inhalt.

Zur Autoren-Frage im Nibelungenlied.

ZUR EPEN-TECHNIK

VON

HARTMANNS „IWEIN“.

In „Iwein“ verschmelzen der Abenteuer-Roman und die Liebes-Romanze zu höherer Einheit. Gemahnt an jenen die üppige Stofffülle der äußerlich zerklüfteten, buntschillernden Fabel, so erinnert an diese die reiche Innenhandlung von vorwiegend erotischer Art. Hartmann hat es nun verstanden, die beiden Elemente der Fabulistik und Psychologie harmonisch zu verbinden auf der Höhe der ethischen Lebensauffassung seiner Zeit, seines ritterlichen Standes. Er schildert in dem Gedicht den Kampf zweier Seelen in einer Brust, den Kampf der Ehre mit der Liebe. Nach Ehre geizt der Sinn des Ritters, den er im abenteuernden Leben befriedigt, nach Liebe drängt ihn sein Herz, das ihn daheim an die Seite seiner Dame fesselt. Zu Ehre und Liebe ist der Ritter verpflichtet. Wie er in eine Collision dieser seiner Pflichten geräth, wie er sich versündigt, wie er seine Schuld sühnt und wie er zu einer ausgleichenden Lösung gelangt, das schildert in einem typischen Beispiel an den äußeren und inneren Geschicken Iweins unser Dichter. Klar ist die Idee der Dichtung, das Stellen und Lösen ihres obersten culturellen Problems. Ebenso klar ist die Gliederung der Dichtung in ihre organischen Haupttheile. Es sind ihrer drei: Im ersten zieht der Held auf Ehre abenteuernd aus und findet Liebe. Im zweiten verliert er die Geliebte, der er aus abenteuernder Ehrlust die Treue äußerlich gebrochen; büßend als namenloser Ritter erwirbt er sich — unerkannt — von neuem die Achtung seiner Frau. Im dritten vollzieht sich nach weiteren ehrbringenden Abenteuern die offene und völlige Versöhnung mit seiner Frau: die Ehre hat ihm die Liebe wieder gewonnen. — Dies die Havpttheile der Composition, d. i. der geistigen Gliederung des Gedichtes.

Es fragt sich nun, ob in technischer Beziehung für die Composition nähere Aufschlüsse zu holen sind. Vorerst kann es sich nur um die Länge der Compositionsglieder handeln;

aus ihr ergibt sich ja in primitivster Art die Stärke ihres Eindruckes auf den Hörer oder Leser. Das Gedicht hat 8166 Zeilen; davon entfallen auf den Prolog 30, auf den Epilog 7, somit auf die Handlung 8129 u. zw. auf den ersten Theil 2415, auf den zweiten 3118 und auf den dritten 2596 Zeilen.

Anfang und Ende sind also relativ knapp gehalten gegenüber der breit ausladenden Mitte, d. h. der Dichter versteht es, seinen Leser rasch in die Handlung zu verwickeln und, nachdem er ihn dann nach stark erregtem Interesse lange am behaglicher ausgeführten Mitteltheil festgehalten, wieder rasch aus der Handlung vor Erlahmung des Interesses herauszuholen.

Es fragt sich nun, wie diese drei Haupttheile sich im weiteren geistig gliedern. Da für die Fabel von „Iwein" der Abenteuer-Roman das Vorbild abgegeben, so entbehrt die Erzählung der stofflichen Einheit insofern, als die Reihe der äußeren Ereignisse, die einzelnen stofflichen Phasen der Geschichte nicht durchwegs im Causalitätsgesetze sich auseinander entwickeln, sondern oft bloß zufällig aufeinander folgen. Damit gewinnt jeder der drei Haupttheile eine stoffliche Selbständigkeit, es sind drei sich ablösende Geschichten, stofflich verbunden bloß durch die gleichen Hauptfiguren — freilich abgesehen von der geistigen Verklammerung durch die alles durchdringende Idee des Gedichtes. Jede der drei Geschichten bedarf also zum In-Krafttreten ihrer Handlung eines speciellen Anstoßes, des erregenden Momentes. Im ersten Theil ist dies die Erzählung Kalogreants von seinem misslungenen Abenteuer mit König Ascalon. Dadurch wird Iweins Ehrgeiz aufgestachelt: er besteht das Abenteuer, tödtet den König und gewinnt mit Hilfe Lunettens, der Königin Lieblingszofe, Herz und Hand und Land der verwitweten Königin Laudine. Im zweiten Theil ist das erregende Moment in der Mahnung von Iweins ritterlichem Freunde Gâwein, sich nicht zu „verliegen", enthalten. Iwein folgt dem Rathe über Gebür, versäumt die mit seiner Herrin vereinbarte Rückkehr, so dass sie ihm die Liebe durch Lunette kündigt. Darüber wird er wahnsinnig und zum Waldmenschen. Von Frau von Narison gerettet, beschützt er sie gegen den Überfall des Grafen Aliers. Dann gewinnt er seinen Löwen. Hierauf befreit er die ob

falsch bezüchtigten Verrathes am Leben bedrängte Lunette, nachdem er inzwischen — episodisch — den Riesen Harpîn bezwungen. Dabei trifft er unerkannt mit seiner Herrin Laudine zusammen, darf es aber noch nicht wagen vor ihrer Sympathie für den „fremden Ritter“ sein Incognito fallen zu lassen, aus Furcht, durch vorzeitige Enthüllung die angebahnte Versöhnung wieder zu vereiteln. So setzt die dritte Geschichte mit einem neuen erregenden Momente ein, mit dem Streit der beiden Erbschwestern, von denen die ältere der jüngeren das Erbtheil verweigert, welch letztere sich auf die Suche nach dem „Ritter mit dem Löwen“ begibt, um in ihm ihren Retter gegen Gâwein, den unfreiwilligen Beschützer der älteren, zu finden. Wieder eine Episode: der Zwei-Riesen-Kampf. Dann der unentschiedene Zweikampf von Iwein mit Gâwein vor Artus. Erst nach dem Kampf erkennen sich die Freunde und der König entscheidet salomonisch-unblutig den Streit der Schwestern. Endlich Heimkehr und durch Lunettens Geschick die Versöhnung mit Laudinen.

Jede der drei Geschichten hat also ihr eigenes, mit der Exposition verflochtenes „erregendes Moment“. Darüber hinaus verläuft die erste Geschichte in einem Zug, ungegliedert, weil ohne fremde Zusätze in fester Verknüpfung und rascher Entwicklung der Hauptfabel. Daher auch die oben festgestellte Kürze dieses ersten Compositionstheiles des Gedichtes. Reich gegliedert erscheint danach der zweite Theil. Auf das erregende Moment folgen vier deutliche Abschnitte dieser buntbewegten Geschichte nebst einer Episode: 1. Iweins Wahnsinn und Heilung; 2. Iwein findet den Löwen und die bedrängte Lunette (die Harpîn-Episode); 3. Iwein errettet Lunette; 4. Iwein scheidet unerkannt von Laudinen. Daraus begreift sich die Länge dieses zweiten Compositionstheiles. Der dritte ist einfacher gegliedert. Auf das erregende Moment folgt unmittelbar die Episode vom Zwei-Riesen-Kampf, dann 1. der Zweikampf von Iwein mit Gâwein, und 2. die Versöhnung Iweins mit Laudinen.

Was die nackten Zahlen oben angedeutet haben, findet in der Composition der drei Haupttheile seine Bestätigung: erst die rasche Einführung, dann die breite Durchführung, endlich die knappere Ausführung.

Beachtet man wiederum das Technische an dieser feineren Gliederung der Composition, so ergeben sich neuerdings fein-charakterisierende Ziffern.

Das *erregende Moment* verkürzt sich schrittweise. Im ersten Theil umfasst es 936 Zeilen, im zweiten 618, im dritten 509. Mit der vorschreitenden Gesammtgeschichte wird eben das Tempo der Erzählung naturgemäß lebhafter, werden die correspondierenden Theile knapper. Auch noch ein materieller Grund erklärt dies mit. Das erregende Moment der ersten Geschichte exponiert zugleich die Gesammtgeschichte, muss daher ausführlicher werden als die beiden übrigen. Dies zeigt deutlich das Verhältnis zwischen dem erregenden Moment und dem übrigen:

im ersten Theil: 936 : 1479 = 1 : 1 $^3/_5$
„ zweiten „ : 618 : 2500 = 1 : 4
„ dritten „ : 509 : 2087 = 1 : 4

Im ersten Theil überragt also die Handlung ihr erregendes Moment an Länge nur um $^3/_5$, in den beiden folgenden Theilen gleichmäßig um das Vierfache.

Von den *Episoden* findet sich keine im festgefügten ersten Theil, findet sich die eine im loseren Mitteltheil u. zw. stark retardierend inmitten der eigentlichen Handlung, nämlich zwischen deren zweiten und dritten Theil, findet sich die andere im fester gefügten dritten Theil u. zw. schwach retardierend zwischen dem erregenden Moment und der eigentlichen Handlung. Sie sind beide gleich lang (788 und 794 Zeilen). Scheidet man die Episoden aus, so zeigen die drei Geschichten eine mit dem Verlauf der Gesammtgeschichte, also mit dem sich naturgemäß beschleunigenden Erzählungstempo steigende Verkürzung: Es umfasst der erste Theil 2415 Zeilen, der zweite 2330 und der dritte 1802 Zeilen.

Diese temperamentvolle Verkürzung zeigen auch innerhalb des zweiten und dritten Theiles deren Abschnitte: im zweiten Theil hat 1.: 764 Zeilen, 2.: 529, 3.: 300, 4.: 119 Zeilen; im dritten Theil hat 1.: 914, 2.: 379 Zeilen.

In der Composition unseres Gedichtes herrscht demnach zwischen der geistigen Function und der technischen Ausführung der verschiedenartigen Theile völlige, zwecksichere Harmonie.

Diese formalen Erscheinungen der Composition erklären sich zum Theil aus den zwei verschiedenen Elementen der Dichtung, dem fabulistischen und psychologischen. Die beiden sind natürlich in jeder Geschichte vorhanden; nach dem Mischungsverhältnis, dem Vorschlagen des einen über das andere darf man aber mit terminologischer Übertreibung von Partien entweder äußerer, fabulistischer, oder innerer, psychologischer Handlung sprechen. Unser Epos zerfällt daraufhin in zwei elementare Partien. Die erste, welche mit dem ersten Hauptheil der Composition sich deckt, ist vorwiegend psychologisch: Iweins Liebesabenteuer mit Laudinen; die zweite, welcher der zweite und dritte Hauptheil der Composition entspricht, trägt infolge des starken Überwiegens der äußeren Handlung fabulistischen Charakter. Für die Art der Darstellung, welcher hier unsere Untersuchung hauptsächlich gilt, ist dieser elementare Dualismus von entscheidendem Werte. Es handelt sich im folgenden darum, die Zusammenhänge aufzudecken zwischen den elementaren Partien und der Art ihrer Darstellung. Es hat sich bereits oben gezeigt, dass die psychologische Partie nach Concentrierung, die fabulistische nach Atomisierung strebt. Das weiche, psychologische Element lässt sich eben leichter zu geschlossener Einheit formen und erscheint darin wirkungsvoller — man denke an Art und Wirkung der Tragödie im Vergleich mit der Historie Shakspeares, während das gröbere fabulistische Element der Concentration naturgemäß widerstrebt und auch gerade in vielfältiger Buntheit den stärkeren Effect erzielt. Daher die arme Gliederung in I (womit im weiteren die psychologische Partie gemeint ist), die reiche in II (der fabulistischen Partie). Dass unser geistvolles Epos psychologisch einsetzt, um sich fabulistisch fortzusetzen, entspricht der natürlichen Entwicklung: im Verlauf überwuchert die sich nothwendigermaßen immer mehr complicierende äußere Handlung die innere.

Mit der formalen und elementaren Composition, also der inneren Gliederung steht die Construction, nämlich die äußere Gliederung unseres Gedichtes in völligem Einklang. Worin besteht nun diese Construction? Die Gesammtfabel, welche der Dichtung zugrunde liegt, setzt sich aus einer Reihe von

Einzelereignissen, Situationen zusammen. Nicht alle, sonde
nur die wichtigeren oder dem Dichter wichtiger scheinend
gelangen zu wirklicher Darstellung, während der Fabelgeha
der übrigen, soweit es das Verständnis des Zusammenhan
erfordert, im eingeschobenen Bericht vom Dichter hinte
nach gebracht oder vorweggenommen wird, zu Anfang od
am Schlusse der wirklich dargestellten Situationen angefü
wird. Bezeichnet man diese real dargestellten Situation
als Bilder, so setzt sich die Dichtung technisch aus ein
bestimmten Reihe von Bildern zusammen. Es ist wie bei
Drama, nur dass sich im Drama die Bilder auch äußerli
scharf voneinander abheben durch Orts- und Zeitwechs
während im Epos die Übergänge von einem zum ander
Bild durch nachgeschobene und vorgeschobene epische Au
gänge und Eingänge manchmal fast verschwimmen. — Uns
Epos mit seinen 8129 Zeilen besitzt nach meiner Eintheilu
79 Bilder, so dass die Durchschnittslänge der Bilder 103 Zeil
beträgt. Im einzelnen sind die Bilder recht verschieden
ihrer Länge. Schafft man in natürlicher Anpassung an d
concreten Verhältnisse drei Längsarten: kurze: bis 20 Zeile
mittlere: bis 100 und lange: über 100 Zeilen, so ergeb
sich von kurzen Bildern im ganzen 6, von mittleren i
ganzen 48 und von langen im ganzen 25 Stück. Die kurz
Bilder sind also sehr selten ($^1/_{13}$ von der Gesammtzah
Das Streben des Dichters geht auf mittlere, die doppelt
häufig erscheinen als die langen. Diese Verhältnisse hab
nichts Auffälliges an sich, sprechen für eine gewisse Au
geglichenheit, zeigen den Dichter im Besitz aller diesbezü
lichen Ausdrucksmittel. Weder ein Streben nach schwe
fälliger Wucht von armer Gliederung, die sich im Übe
wiegen von langen Bildern ausdrückte, noch ein Zug na
graziöser Behendigkeit von reicher Gliederung, die na
viel kurzen Bildern verlangte, lässt sich hier absehen.

Es fragt sich nun, ob diese mediale Construction wir
lich dem ganzen Gedicht eigenthümlich ist oder nur d
äußerlich - unrichtige Ergebnis rechnerischer Zusamme
fassung bildet. Man muss also vor allem nach den beid
elementaren Partien sondern.

Das psychologische I hat mit seinen 2415 Zeil
19 Bilder, das fabulistische II hat mit seinen 5714 Zeil

60 Bilder. Die Durchschnittslänge des Bildes beträgt also in I: 127 Zeilen, in II: 95 Zeilen.

Es bevorzugt also I längere Bilder, hat also weniger Bilder, strebt daher nach stofflicher Concentration, sucht seine Wirkung in der Wucht seiner schwereren Glieder, während II kürzere Bilder bevorzugt, also mehr Bilder hat, nach stofflicher Atomisierung strebt, seine Wirkung im rascheren Wechsel seiner leichteren Glieder sucht.

Dies bezeugt auch die Einzellänge der Bilder von I und II.

	kurz	mittel	lang
I:	2	8	9
II:	4	40	16

Sieht man von den immer verschwindend-wenigen kurzen Bildern ab, so verhält sich:

mittel : lang in I wie 1 : +1
in II wie 2½ : 1

Es strebt also I nach langen, II nach mittleren Bildern: das Detail erhärtet die Beweiskraft der Durchschnittsziffern.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so muss man sagen, dass die technische Gliederung der Construction mit der elementaren Gliederung der Composition in völligem Einklang steht. Es ist dies, wie bei solchen Erscheinungen immer, die Folge eines sich unbewusst äußernden Formgefühles des Dichters, der für seine geistigen Tendenzen unwillkürlich mit nie versagender Gefühlsfeinheit die entsprechenden Formen findet.

Das epische und dramatische Bild.

Jedes Bild umschließt eine Situation. Diese kann nun, wie beim Bild des Dramas, aus einem einzigen Stück Handlung bestehen, das sich vor dem Leser abspielt, ist dann scharf umrissen und wirkt mit der präcisen Deutlichkeit und der realen Lebendigkeit eines Einzelvorfalls. Solche direct schildernde Momentbilder seien — wegen ihrer nahen Verwandschaft mit den Bildern des Dramas — dramatische Bilder genannt. Daneben kann sich der Epiker noch eine andere Art von Bildern schaffen, die eine dauernde Situation umschließen, wobei oft eine Reihe von Einzelereignissen,

die aber sozusagen in einer Linie liegen, in summarischem Bericht vorgeführt werden. Weniger Wichtiges wird in dieser Art zusammengefasst, flüchtig und damit halb verschwommen, mehr andeutungsweise als in präciser Ausführung vorgebracht. Solche Zustandsbilder seien wegen ihrer indirect berichtenden Darstellung epische Bilder genannt. Die detaillierte Arbeit der dramatischen Bilder und die summarische der epischen Bilder kennzeichnet zur Genüge den höheren Wert der ersteren, den niedrigeren der letzteren. Damit ergibt sich sofort ein verlässlicher Wertmesser für die mehr oder weniger intime Darstellung des Dichters, sei es in der ganzen Dichtung, sei es in deren verschiedenen Theilen, wenn man Zahl und Masse dieser beiden Bildarten gegeneinander hält. Vergisst man hiebei nicht, dass die dramatischen Bilder in der Regel wenig von der äußeren Handlung, von der Fabel zur Darstellung bringen, die epischen aber viel, so verräth das Verhältnis der beiden Arten aufs deutlichste die Zu- und Abneigung des Dichters für die genauere oder flüchtigere Darstellung des fabulistischen Elementes. Die 79 Bilder unseres Gedichts zerfallen

in 28 ep. B. mit 2199 Zeilen
„ 51 dr. B. „ 5930 „

Somit hat das epische Bild eine Durchschnittslänge von 78 Zeilen, das dramatische Bild eine Durchschnittslänge von 116 Zeilen.

Das dramatische Bild ist also um die Hälfte länger als das epische Bild. Dies liegt in der Natur der Sache, denn die detailierte Darstellung braucht eben mehr Platz als die bloß summarische. Den Durchschnittsziffern entsprechen auch die Einzelerscheinungen. Theilt man die Bilder in kurze (bis 20 Zeilen), mittlere (bis 100 Zeilen) und lange (über 100 Zeilen), so sind:

	kurz	mittel	lang
ep. B.:	3	19	6
dr. B.:	3	29	19

Es verhält sich demnach:

kurz : (mittel + lang) bei den ep. B. wie 3 : 25 = 1 : 8
„ „ dr. B. „ 3 : 48 — 1 : 16

Die kurzen epischen Bilder sind also relativ doppelt so häufig als die kurzen dramatischen Bilder.

Es verhält sich weiters:

mittel : lang bei den ep. B. wie $19 : 6 = 3 : 1$
„ „ dr. B. „ $29 : 19 = 1\frac{1}{2} : 1$

Die mittleren epischen Bilder sind also relativ doppelt so häufig als die mittleren dramatischen Bilder.

Das epische Bild strebt nach Kürze, das dramatische Bild nach Länge. — Charakterisieren sich darin die Bildarten selber, so fragt es sich nun, wie viel sie zur Charakterisierung der Gesammtdichtung beitragen. Es verhalten sich:

ep. B. : dr. B., u. zw. numerisch $= 28 : 51 = 1 : 1\frac{4}{5}$
„ „ quantitativ $= 2199 : 5930 = 1 : +2\frac{2}{3}$

Die dramatischen Bilder überragen also die epischen in der Häufigkeit ihres Erscheinens fast ums Doppelte, in der Wucht ihrer Gesammtmasse fast ums Dreifache. Da die Lebendigkeit und Plasticität der Darstellung auf den dramatischen Bildern beruht, so bedeutet deren Überwiegen für unser Gedicht eine lebhafte und plastische Ausführung.

Es handelt sich nun darum, zu erfahren, ob sich diese Grunderscheinung nach den beiden elementaren Partien der Dichtung verändert.[1])

I : ep. B. : dr. B. $= 8 : 11 = 1 : 1\frac{3}{8}$
II : $= 20 : 40 = 1 : 2$

Das psychologische I besitzt also relativ mehr epische Bilder als das fabulistische II. So muss es auch sein. Das psychologische I bringt der äußeren Handlung weniger Interesse entgegen, thut sie also nach Möglichkeit im summarischen Bericht des epischen Bildes ab: hiezu braucht es eben viele epische Bilder. Hingegen bevorzugt das fabulistische II die äußere Handlung und stellt sie in wirkungsvoller Präcision dar: hiezu braucht es aber viele dramatische Bilder.

---

[1]) Da hiemit die feinere Betrachtung beginnt, so müssen aus der Masse der epischen Bilder in II 118 Zeilen ausgeschieden werden, welche unorganische Einschiebsel enthalten: es handelt sich um die zweimalige Zwiesprache des Dichters in Person mit der allegorischen „Frau Minne“. Das erstemal im erregenden Moment der Entwicklung (58 Zeilen), das zweitemal in der ersten Handlung der Lösung (60 Zeilen).

Noch kräftiger drückt sich dieser Unterschied im Massenverhältnis aus:

I: ep. B. : dr. B. = 735 : 1680 = 1 : 2 1/4
II: = 1346 : 4250 = 1 : 3 1/6

Die dramatischen Bilder sind also in II ihrer Gesammtmasse nach noch mächtiger als ihre Häufigkeit allein schon bedingen würde.

Dabei unterliegen aber beide Kategorien gleichmäßig der in II gegenüber I eintretenden, allgemeinen Verkürzung der Bilder überhaupt. Dies zeigen deutlich die Durchschnittslängen:

in I hat das ep. B. 92 Zeilen, das dr. B. 153 Zeilen
„ II „ „ „ „ 67 „ „ „ „ 106 „

Die Verlässlichkeit dieser andeutenden Ziffern erweist das Detail. Sieht man von den überall seltenen kurzen Bildern ab, so verhält sich:

bei den ep. B. mittel : lang	= 4 : 3 = 1 1/3 : 1	in	I
	= 15 : 3 = 5 : 1	„	II
„ „ dr. B.	= 4 : 6 = 1 : 1 1/2	„	I
	= 25 : 13 = 2 : 1	„	II

Es drängen also epische wie dramatische Bilder in II relativ 3 1/2mal so stark nach der mittleren Länge als in I. Auch im Detail zeigt sich in I ein Streben nach Länge, in II nach Kürze.

So stehen denn die Composition und die Construction in ihrer obersten Gliederung völlig in Einklang.

Das Epos zerfällt seiner Composition nach formal in drei Theile, in die Verwicklung, Entwicklung und Lösung, elementar in zwei Theile, in das psychologische I und fabulistische II. Die Verwicklung deckt sich mit dem psychologischen I, das fabulistische II umfasst die Entwicklung und Lösung. Es ersteht nun die Frage, ob sich innerhalb des fabulistischen II zwischen den beiden formalen Compositionstheilen Unterschiede ergeben betreffs der Art der Darstellung im epischen oder dramatischen Bilde, und wenn, ob dieselben charakteristische Bedeutung besitzen. Der Kürze wegen sei die fabulistische Entwicklung *A*, die fabulistische Lösung *B* genannt. *A* hat 28 Bilder mit 3060 Zeilen, sein Bild also im Durchschnitt 109 Zeilen,

B hat 32 Bilder mit 2536 Zeilen, sein Bild also im Durchschnitt 79 Zeilen.

Es nimmt also die Lebhaftigkeit der Gliederung in *B* zu: die gegen Ende sich immer mehr verwickelnde Handlung erfordert naturgemäß kürzere Bilder.

Theilt man die Bilder nach epischen und dramatischen, so verhält sich:

in *A* : ep. B. : dr. B. $= 10 : 18 = 1 : 1^4/_5$
„ *B* : $= 10 : 22 = 1 : 2^1/_5$

Das dramatische Bild nimmt also in *B* zu: die gegen Ende reicher lagernde Stofffülle verlangt — bei der fabulistischen Tendenz von II — ein stärkeres Überwiegen des dramatischen Bildes in *B*.

So der Bildzahl nach, weil sich in *B* mehr wichtige Situationen ergeben, die präcise ausgeführt werden müssen, als in *A*. Beachtet man die Masse der Bilder, so zeigt sich das Gegentheil:

A : ep. B. : dr. B. $= 524 : 2536 = 1 : —5$
B : $= 822 : 1714 = 1 : 2^1/_{12}$

Die fabulistische Tendenz von II herrscht demnach in *A* rein, d. h. numerisch und quantitativ, nämlich die dramatischen Bilder sind hier nicht nur häufiger, sondern auch länger als die epischen Bilder. Hingegen ist in *B* die fabulistische Tendenz nur einseitig, nur numerisch durchgedrungen, nämlich die dramatischen Bilder sind zwar zahlreicher als die epischen Bilder, aber kürzer, die epischen Bilder sind zwar seltener als die dramatischen Bilder, aber länger. Die Fülle von Stoff nöthigt den Dichter in *B* oft zur Bildung dramatischer Bilder, aber in kürzerer Fassung, wie sie ihn auch zwingt, die epischen Bilder trotz ihrer summarischen Berichterstattung breiter auszuführen. Dazu treten im weiteren noch zwei Gründe mit derselben Wirkung: das sich gegen das Ende hin überhaupt beschleunigende Tempo der Darstellung, welches die dramatischen Bilder knapper gerathen lässt, und die in der Lösung sich wieder stärker regende psychologische Tendenz, welche das fabulistische Element mehr nach den epischen Bildern hin abdrängt. All dies zeigt sich am deutlichsten in den Durchschnittslängen der Bilder:

A:	ep. B.:	$52\frac{1}{2}$ Zeilen,	dr. B.:	141	Zeilen
B:	„ „	82 „	„ „	78	„

Die Beweiskraft der Durchschnittslänge erhärtet die Detaillänge:

		mittel		lang					mittel		lang		
ep. B.:	*A*:	8	:	1	= 8 : 1		dr. B.:	*A*:	11	:	7	=	$+1\frac{1}{2}$: 1
	B:	7	:	2	= $3\frac{1}{2}$: 1			*B*:	14	:	6	=	$2\frac{1}{3}$: 1

Das epische Bild strebt in *A* mehr als doppelt so stark nach Mittellänge, ist also kürzer als in *B*; das dramatische strebt in *A* viel schwächer nach Mittellänge, ist also länger als in *B*.

Hat die Composition die Art der Darstellung in ihren allgemeinen Tendenzen verrathen, so hat die Construction die obersten concreten Darstellungsmittel aufgewiesen und deren Anpassung an die Bedürfnisse der einzelnen compositionellen Theile. Die Construction erscheint als die geschmeidige Dienerin der Composition. Darum ist sie von symbolischer Bedeutung. Ihre äußerlich messbaren Erscheinungen sind von geistiger Eindrucksfähigkeit. Freilich stellen sich diese geistigen Reflexe beim empfänglichen Leser unbewusst ein, wie sie ja auch der formfühlige Dichter unbewusst geschaffen, doch sie enthüllen sich mit mathematischer Präcision der wissenschaftlichen Kritik. Da sich durch diese Kriterien das bewusste Verständnis der Dichtung steigert und die Erkenntnis des dichterischen Genius klärt, lohnt es sich wohl der Mühe, die im bisherigen noch recht allgemein gehaltene Untersuchung ins feinere Detail hineinzuführen.

Das epische und dramatische Element.

Hat die Composition den geistigen Organismus des Epos in dessen Haupttheilen aufgedeckt, hat die Construction die formale Gliederung in die Bilder gezeigt und hat sich in der epischen oder dramatischen Prägung der Bilder die künstlerische Darstellung des Stoffes in ihrer gröbsten Art enthüllt, so soll nun auf die feinere ästhetische Arbeit des Dichters, auf seinen S t i l d e r D a r s t e l l u n g eingegangen werden.

Der Epiker kann sowohl erzählen, als auch dramatisieren. Dies geschieht, wenn er seine Figuren das Wort er-

greifen lässt, jenes wenn er selber berichtet. Er hat also — im Vergleich mit dem Dramatiker — zweierlei stilistische Ausdrucksmittel zur Verfügung und gewinnt in deren mehr oder weniger ausschließlichen Verwendung eine reich nuancierte Reihe von stilistischen Kunstmitteln der Darstellung. Da der einfache Bericht die indirecte Vermittlung bedeutet im Verhältnis zur directen dramatischen Ausführung, so übertrifft diese stilistische Art die erstere an unmittelbarer Lebendigkeit. Sie wird, wenn häufig angewandt, die allgemeine Lebendigkeit der Gesammtdichtung steigern, und sie wird im einzelnen dort angewendet werden, wo der Dichter durch besondere Lebendigkeit wirken will, sei es dass die Stoffphase oder seine persönliche Neigung ihn dazu treibt. Das quantitative Verhältnis des epischen Elementes zum dramatischen, das sich in den Zeilensummen genau fassen lässt, wird also tiefgehende Aufschlüsse objectiver und subjectiver Art, über die Dichtung und den Dichter zu geben im Stande sein.

Betrachtet man dieses Verhältnis zuerst für die ganze Dichtung, so ergeben sich folgende Ziffern:

$$\text{ep.} : \text{dr.} = 3814 : 4315 = 1 : +1\tfrac{1}{8}$$

Das dramatische Element überwiegt und es sichert dadurch dem Ganzen eine große Lebendigkeit.

Darin aber erschöpft sich die Function des dramatischen Elementes nicht. Es gewinnt über diesen sozusagen ornamentalen Charakter hinsichtlich der äußeren Handlung eine organische Bedeutung für die innere Handlung. Alle psychologischen Probleme der Dichtung drängen eben nach der Unmittelbarkeit dramatischer Vermittlung. Wo also die Innenhandlung an Fülle und Wichtigkeit die Außenhandlung übertrifft, da wird das dramatische Element das epische überragen müssen. Dies zeigt deutlich eine Vergleichung des psychologischen I mit dem fabulistischen II:

$$\begin{array}{ll} \text{I: ep.} : \text{dr.} = & 872 : 1543 = 1 : 1\tfrac{3}{4} \\ \text{II:} & = 2942 : 2772 = 1\tfrac{1}{16} : 1 \end{array}$$

Das psychologische I drängt nach dramatischer Darstellung, deren Zeilensumme jene des epischen um $\tfrac{3}{4}$ mächtig überragt, während im fabulistischen II das epische Element das dramatische majorisiert.

Auch innerhalb II herrscht ein verständlicher U
schied:

$$A: \text{ep.} : \text{dr.} = 1531 : 1587 = 1 \quad : 1$$
$$B: \qquad\qquad = 1411 : 1185 = 1^{1}/_{5} : 1$$

Das dramatische Element weicht also schrittweis
rück. Dies spricht für das mähliche Zurückweichen
Innenhandlung vor der Außenhandlung; bei der im
schreiten sich immer mehr verwickelnden Fabel wird
jene von dieser immer üppiger überwuchert. In diese
nahme des dramatischen Elementes darf aber nicht zug
eine Abnahme an Lebendigkeit der Darstellung der A
handlung erblickt werden. Hiefür kann in anderer Ar
sorgt werden und hat der Dichter — wie oben ge
worden — auch gesorgt durch die Verkürzung der E
im einzelnen, ihre Vermehrung im allgemeinen, durch
vorschreitende Überwiegen der dramatischen Bilder
die epischen.

Es wurde gezeigt, dass das scharf umrissene dr
tische Bild von größerer Eindrücklichkeit sei als das
schwommene epische Bild, und dass das dramatische
ment größere Lebendigkeit der Darstellung erzeuge
das epische Element. Naturgemäß finden sich die b
verwandten Momente zusammen: im dramatischen Bild i
wiegt das dramatische Element, im epischen Bild
epische Element:

$$\text{ep. B.}: \text{ep.} : \text{dr.} = 1959 : \ 240 = 8 : \ 1$$
$$\text{dr. B.}: \qquad\qquad = 1855 : 4075 = 1 : +2^{1}/_{5}$$

In den minderwertigen und darum nur summarisc
richteten Partien der epischen Bilder herrscht also
epische Element fast ausschließlich, in den wichtigen
darum präcise dargestellten Partien der dramatischen B
dominiert hingegen das dramatische Element sehr kr
In dieser stilistischen Ausführung ergibt sich der zv
grundlegende Unterschied zwischen dem epischen und dr
tischen Bilde.

Es fragt sich nun, ob diese Bildarten in starrer Gattu
mäßigkeit unverändert bleiben oder ob sie sich inne
ihrer typischen Structur zweckmäßig verändern — in f
Anschmiegung an den Ort, wo sie erscheinen.

Vergleichen wir also das dramatische Bild des psychologischen I mit dem des fabulistischen II:

$$\begin{array}{ll} \text{I: ep. : dr.} = & 267 : 1413 = 1 : 5\,{}^{1}/_{3} \\ \text{II:} & = 1588 : 2662 = 1 : 1\,{}^{2}/_{3} \end{array}$$

In I ist also das dramatische Element dreimal so stark als in II. Die dramatischen Bilder sind demnach in I nicht nur zahlreicher als in II, sie sind auch besser.

Vergleichen wir weiters das epische Bild des psychologischen I mit dem des fabulistischen II:

$$\begin{array}{ll} \text{I: ep. : dr.} = & 605 : 130 = 4\,{}^{3}/_{5} : 1 \\ \text{II:} & = 1354 : 110 = 12\,{}^{1}/_{3} : 1 \end{array}$$

In II ist also das epische Element mehr als zweieinhalbmal so stark als in I, die epischen Bilder sind demnach in II besser als in I. So hat denn das psychologische I mit seiner dramatischen Tendenz die dramatischen Bilder verbessert, die epischen verschlechtert, das fabulistische II mit seiner epischen Tendenz die epischen Bilder verbessert, die dramatischen verschlechtert — alles aber innerhalb der typischen Structur der Bildgattung.

Diese Erscheinung lässt sich weiter ins Detail verfolgen, wenn man das fabulistische II nach der Entwicklung und Lösung in *A* und *B* scheidet.

Da die Stofffülle von *A* zu *B* anwächst, so ergibt sich mit Nothwendigkeit, dass die epischen Bilder in *B* noch summarischer in ihrer Darstellung, also noch undramatischer in ihrem Stil werden, als sie es in *A* schon sind:

$$\begin{array}{ll} A\text{: ep. : dr.} = & 526 : 56 = 9\,{}^{2}/_{5} : 1 \\ B\text{:} & = 828 : 54 = 15\,{}^{1}/_{3} : 1 \end{array}$$

Das epische Element ist also in *B* ²/₃mal stärker als in *A*: das fabulistischere *B* verbessert die epischen Bilder.

Anders verhält es sich mit den dramatischen Bildern. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass gegen Ende auch die psychologische Innenhandlung infolge der Austragung der Seelenkämpfe sich wieder stärker regt. Dies führt naturgemäß zu einer Verstärkung des dramatischen Elementes, aber nur in den dramatischen Bildern:

$$\begin{array}{ll} A\text{: ep. : dr.} = & 1005 : 1531 = 1 : 1\,{}^{1}/_{2} \\ B\text{:} & = 583 : 1131 = 1 : 1\,{}^{7}/_{8} \end{array}$$

In feinster Art reagieren also die künstlerischen Au
drucksmittel auf die ästhetischen Bedürfnisse der unte
schiedlichen Theile der Dichtung. Die sich immer me
verwickelnde Handlung mit ihrer schrittweise sich mehre
den Fülle des Stoffes und der wachsenden Bedeutung d
Stoffes bedingte einerseits eine immer stärkere Verkürzu
der Bilder, ein immer kräftigeres Überwiegen der dram
tischen Bilder über die epischen. Dieses schrittweise A
schwellen der Außenhandlung war andererseits nothwendig
maßen von einem immer größeren Zurückweichen der Inne
handlung begleitet, was sich in dem schrittweisen Zurüc
weichen des dramatischen Elementes vor dem episch
widerspiegelte. Erst zum Schluss musste die Innenhandlu
gegen die Außenhandlung wieder kräftiger ankämpfe
musste also das dramatische Element wieder stärker a
wachsen und that dies in den ihm eigenthümlichen dram
tischen Bildern.

Die Tendenzen liegen klar zutage, finden in den Kuns
mitteln ihren verständlichen Ausdruck. Die Kriterien bot
sich in den summarischen Ziffern der Zahl und Masse d
Kunstmittel. Um die Beweiskraft dieser Ziffern — wenn
noch nöthig wäre — zu erhärten, bedarf es der folgend
detaillierten Darlegung.

1. Die epischen Bilder.

Es gibt 28 epische Bilder mit 2199 Zeilen. Hiev
sind als unorganische Einlagen (Zwiesprachen des Dic
ters mit Frau Minne) abzuziehen 118 Zeilen (u. zw.
II *A* : 58 = ep. : dr. = 29 : 29, in II *B* : 60 = ep. : dr. = 46 : 1
Somit verbleiben 2081 Zeilen. Die epischen Bilder besteh
nun entweder bloß aus dem epischen Elemente, d. h. s
sind ausschließlich berichtend und mögen „rein“ genan
werden, oder sie besitzen auch eine Beimengung vom dram
tischen Elemente und mögen „unrein“ genannt werden.

Innerhalb der epischen Bilder verhält sich nun:

1. numerisch: rein : unrein = 19 : 9 = $2^1/_9$: 1
2. quantitativ: = 955 : 1126 = 1 : $+1^1/_8$

Es überwiegen also die reinen epischen Bilder die u
reinen der Zahl nach um mehr als das Doppelte. Da ab

nur die längeren epischen Bilder durch dramatischen Beisatz „verunreinigt“ werden, so überwiegen quantitativ die unreinen; freilich nur um ein starkes Achtel der Zeilenmasse.

Innerhalb der unreinen stellt sich das Mischungsverhältnis der beiden Elemente folgendermaßen:

ep. : dr. = 929 : 197 = $4^2/_8$: 1

Es überwiegt also auch hier das epische Element das dramatische ganz gewaltig. Dass nur in längeren epischen Bildern der Dichter auch dramatisiert, bezeugt das Detail. Scheidet man die epischen Bilder in kürzere (bis 100 Zeilen) und längere (über 100 Zeilen), so entfallen auf die

	kürzeren		längeren	
von den reinen:	18	:	1	= 18 : 1
„ „ unreinen:	4	:	5	= 1 : $1^1/_4$

So die allgemeinen Verhältnisse. Sie verändern sich zweckentsprechend nach den conträren Tendenzen der beiden Haupttheile der Dichtung.

Es entfallen an	reinen		unreinen Bildern	
auf das psych. I:	4	:	4	= 1 : 1
„ „ fab. II:	15	:	5	= 3 : 1

In I halten infolge seiner dramatischen Tendenz die unreinen epischen Bilder den reinen numerisch das Gleichgewicht, in II bringt dessen epische Tendenz die reinen epischen Bilder zu dreifacher Überlegenheit.

Besieht man sich die Verhältnisse vom quantitativen Standpunkte aus, so verhält sich an Zeilenmasse bei den Bildern:

	rein		unrein	
im psych. I:	262	:	473	= 1 : $1^4/_5$
„ fab. II:	693	:	653	= +1 : 1

In I überwiegen die unreinen Bilder, die ja nach Länge streben, fast ums Doppelte; in II überwiegen die reinen, allerdings nur ein wenig, sie streben ja nach Kürze.

Sehr bezeichnend unterscheiden sich die unreinen Bilder in I und II hinsichtlich des Mischungsverhältnisses beider Elemente:

I: ep. : dr. = 343 : 130 = $2^1/_8$: 1
II: = 586 : 67 = $8^2/_8$: 1

In II mit seiner epischen Tendenz sind selbst die unreinen epischen Bilder viel weniger unrein als in I, das epische Element ist in II $3^2/_3$ mal stärker als in I.

Hinsichtlich der reinen und unreinen epischen Bilder steht also sowohl die numerische Vertheilung, als auch die Massenvertheilung und sogar das Verhältnis des epischen Elementes zum dramatischen völlig in Einklang mit dem dramatischen Charakter des psychologischen I und mit dem epischen Charakter des fabulistischen II.

Geht man tiefer ins Detail, indem man II nach Entwicklung und Lösung in *A* und *B* theilt, so verwirrt sich das Bild in charakteristischer Art. Es wäre zu erwarten, dass im fabulistischen *B* (soweit es dramatischer wird, kommen ja nur die dramatischen Bilder in Betracht) die reinen epischen Bilder in jeder Weise noch besser zur Geltung kämen als in *A*. Doch das Gegentheil tritt ein. Nothwendigermaßen, wenn man schärfer zusieht. Die Stofffülle mehrt sich von *A* zu *B*. So erklärt es sich, dass *A* für den summarischen Bericht noch mit kürzeren epischen Bildern sein Auslangen findet, während *B* zu längeren epischen Bildern seine Zuflucht nehmen muss. Die kurzen epischen Bilder streben aber nach Reinheit, die längeren nach Unreinheit. Darum sind die epischen Bilder in *A*, weil sie kürzer sind, insgesammt reiner, in *B*, weil sie länger sind, unreiner, obwohl *B*, ja weil *B* fabulistischer ist als *A*. Das Moment der Stofffülle brutalisiert hier die stilfeinere Ausführung.

2. Die dramatischen Bilder.

Die dramatischen Bilder enthalten durchwegs neben dem — im Epos selbstverständlichen — epischen Elemente auch das dramatische. Im Mischungsverhältnis beider Elemente ergeben sich sehr bedeutende und charakteristische Unterschiede.

Von den 51 dramatischen Bildern zeigt nur ein einziges die Mischung zu gleichen Theilen:

ep. : dr. = 1 : 1

Die übrigen 50 Bilder theilen sich in zwei Arten: entweder überwiegt das epische Element (**ep.** : dr.) oder das dramatische Element (ep. : **dr.**). Es verhält sich:

$$(\text{ep.} : \textbf{dr.}) : (\text{ep.} : \textbf{dr.}) = 14 : 36 = 1 : 2^4/_7$$

Die dramatischen Bilder mit vorschlagendem dramaischen Element überwiegen also um weit mehr als das)oppelte die dramatischen Bilder mit vorschlagendem pischen Elemente.

Die große Intensität des dramatischen Elementes zeigt ine detailliertere Untersuchung.

Unter den 36 „dramatischeren" Bildern finden sich 28, o das dramatische Element das epische bis zum Fünfachen überwiegt, und 8, wo es über das Fünffache hinaus berwiegt; also

$$28 : 8 = 3^1/_2 : 1$$

Unter den 14 „epischeren" Bildern finden sich 13, wo as epische Element das dramatische bis zum Fünffachen berwiegt und nur e i n e s, wo es über das Fünffache hinaus berwiegt; also

$$13 : 1 = 13 : 1$$

So überwiegt denn das dramatische Element das epische den dramatischen Bildern nicht nur numerisch, sondern uch quantitativ viel stärker, als das epische Element das ramatische. Dies die allgemeinen Verhältnisse.

Sie verschieben sich in sehr charakteristischer Art nach en verschiedentlichen Theilen der Dichtung.

Im psychologischen I überwiegt das dramatische Element das epische in allen dramatischen Bildern:

$$(\textbf{ep.} : \text{dr.}) : (\text{ep.} : \textbf{dr.}) = 0 : 11 = 0 : \infty$$

Im fabulistischen II ergeben sich folgende drei Kateorien:

$$(\text{ep.} = \text{dr.}) = 1$$

$$\left.\begin{array}{l}(\textbf{ep.} : \text{dr.}) = 14 \\ (\text{ep.} : \textbf{dr.}) = 25\end{array}\right\} \text{also: } (\textbf{ep.} : \text{dr.}) : (\text{ep.} : \textbf{dr.}) = 14 : 25 = 1 : 1^2/_3$$

Die dramatische Tendenz des psychologischen I lässt so nur solche dramatische Bilder zu, wo das dramatische lement überwiegt; selbst die epische Tendenz des fabutischen II verhindert nicht eine wenigstens nicht schwache ajorität der „dramatischeren" Bilder über die „epischeren".

Theilt man II in *A* und *B*, so kommt des letzteren hon mehrfach beobachteter, relativ dramatischer Charakter nerhalb der dramatischen Bilder auch hier in ebenso feiner ie deutlicher Art zur Geltung.

A: (ep. : dr.) : (ep. : dr.) = 8 : 10 = 1 : $1^1/_4$
B: = 6 : 15 = 1 : $2^1/_2$

A ist also in seinen dramatischen Bildern um die Hälfte weniger vom dramatischen Element durchsetzt als *B*, weil das dramatische Element am Schluss der Dichtung infolge der Austragung der psychologischen Probleme wieder stärker anwachsen muss.

Die dramatischen Formen.

Im bisherigen wurde das dramatische Element bloß quantitativ in summarischer Zusammenfassung betrachtet. Nun soll die Untersuchung qualitativ geführt werden. Hiezu muss das dramatische Element in seine einzelnen dramatischen Formen zerlegt werden, die dem Epiker zur Verfügung stehen. Er ist reicher als der Dramatiker. Gleich diesem verwendet er den Monolog und Dialog. Den Dialog aber kann sich der Epiker durch epische Einschübe bequemer gestalten und ihn selbst glaubwürdiger, also eindrücklicher ausgestalten, indem er in diesen epischen Einschüben Momente zur Darstellung bringen kann, die der Dramatiker oft gegen die Wahrscheinlichkeit der Situation in das Zwiegespräch selbst hineinflechten muss, seien die den Redenden bekannte Voraussetzungen für ihr Gespräch seien es Eindrücke, die die Redenden während der Rede durch dieselbe aufeinander gewinnen. So wird der epische Dialog durch die neutral erklärende Zwischenrede des Dichters häufiger oder seltener unterbrochen und auch hieraus kann der Epiker eine künstlerische Ausbeute erzielen: er kann seinen Dialog dramatisch-loser bauen infolge stärkerer epischer Durchsetzung, ihn also dramatisch schwächer gestalten, oder er kann seinen Dialog dramatisch-fester bauen infolge schwächerer epischer Durchsetzung, ihn also dramatisch stärker gestalten. Über den Monolog und Dialog hinaus steht ihm aber noch eine dramatische Form zur Verfügung: es ist die Ansprache. Hier spricht nur e i n e Person, während die Antwort der anderen unterbleibt oder nur in epischer Darstellung vermittelt wird. In der Ansprache ist der naturgemäße Übergang von dem epischen zur dramatischen Darstellung zu sehen. Gegen-

über dem volldramatischen Dialog darf die Ansprache eine halbdramatische Form genannt werden. Neben dem Dialog und der Ansprache als dramatischen Formen bedeutet — wie im eigentlichen Drama — der Monolog eine theilweise Abschwenkung nach dem lyrischen Gebiet der Poesie. Er ist der Träger der psychologischen Intimität, kann zwar sehr dramatisch wirken, muss es aber nicht. Mit diesen zwei Hauptkategorien des lyrischen (Monolog) und des dramatischen (Dialog und Ansprache) Elementes und mit der Scheidung des letzteren in das volldramatische (Dialog) und halbdramatische (Ansprache) gewinnt man präcise Kriterien für die Beurtheilung der Intensität oder Extensität der dramatisierten Materie des Epos. Im weiteren bemisst sich daran die lebendige Eindrücklichkeit des ganzen Gedichtes, sowie seiner compositionellen und constructiven Glieder.

Die gesammte dramatische Masse beträgt in „Iwein“ 4315 Zeilen. Darin sind zwei längere Berichte eingeschlossen: Kalogreant erzählt (im erregenden Moment von I) von seinem misslungenen Abenteuer, und der „hûsherre“ erzählt (in der Episode von II *A*) vom Riesen Harpîn. Bei der Länge dieser „Erzählungen im Gespräch“ verlieren die Gespräche ihren dramatischen Charakter. Daher sind diese beiden Berichte im Ausmaß von 733 Zeilen von der dramatischen Gesammtmasse abzuziehen, wonach für diese 3582 Zeilen erübrigen. Jedoch es sind innerhalb dieser Berichte kleinere dramatische Partien im Ausmaße von 218 Zeilen vorhanden, was der dramatischen Gesammtmasse wieder zuzurechnen ist, die demnach 3800 Zeilen beträgt.

Es mögen nun die dramatischen Formen vorerst summarisch und quantitativ betrachtet werden, wie sie sich in diese dramatische Gesammtmasse theilen.

Es verhält sich:

$$\text{dr.} : \text{lyr.} = 3340 : 460 = 7\,{}^{1}/_{4} : 1$$

Das eigentlich dramatische Element überwiegt also das lyrische riesig.

Es verhält sich:

$$\text{Dial.} : \text{Anspr.} = 2739 : 601 = 4\,{}^{3}/_{5} : 1$$

Die stärkere Volldramatik überwiegt also die schwächere Halbdramatik sehr bedeutend.

Danach darf die Behauptung aufgestellt werden, dass durch den dramatischen Theil von „Iwein“ ein stark dramatischer Zug geht. Nicht nur quantitativ (ep. : dr. = 1 : +1 1/3), sondern auch qualitativ ist das Epos stark dramatisch. Dies die Gesammtverhältnisse.

Es fragt sich nun, ob dieselben durch die **Composition** nuanciert werden, also ob vor allem die beiden Haupttheile der Dichtung, das psychologische I und das fabulistische II durch die Verwendung der verschiedenen dramatischen Formen Farbe gewinnen.

Es verhält sich in

I: dr. : lyr. = 929 : 210 = 4 3/5 : 1
II: = 2411 : 250 = 9 2/3 : 1

Der Monolog ist also in I mehr als doppelt so stark vertreten als in II: das psychologische I braucht ihn eben zum directen Ausdruck der Stimmung und Entschlussfassung seiner Figuren viel mehr als das fabulistische II, wo die Figuren innerlich weniger bewegt sind.

Es verhält sich in

I: Dial. : Anspr. = 844 : 85 = 10 : 1
II: = 1895 : 516 = 3 2/3 : 1

Die stärkere Volldramatik überwiegt also die schwächere Halbdramatik in I fast um das Dreifache im Vergleich mit II: das psychologische I neigt bei seiner dramatischen Tendenz viel stärker zur kräftigeren dramatischen Form als das fabulistische II mit seiner epischen Tendenz.

Sondert man II in das fabulistische *A* und das fabulistisch-psychologische *B*, so verhält sich in

A: dr. : lyr. = 1287 : 189 = 6 4/5 : 1
B: = 1124 : 61 = 18 1/2 : 1

In *B* schrumpft also der Monolog auf ein Minimum, in Vergleich mit *A* auf 1/3 zusammen — trotz des dramatischen Einschlages. Das ist nur scheinbar auffällig: am Schlusse der Dichtung, in der compositionellen Lösung ist eben die geistige Disposition der Figuren so klar, handelt es sich nur mehr um ihr persönlich-actives Auseinandersetzen, dass der vorwiegend stimmungsmalende Monolog fast überflüssig wird.

Es verhält sich in

A: Dial. : Anspr. = 920 : 367 = $2^1/_2$: 1
B: = 975 : 149 = $6^1/_2$: 1

Im fabulistisch-psychologischen B überwiegt also gegenüber dem bloß fabulistischen A die dramatisch bessere Form der schlechteren um weit mehr als das Doppelte: in der direct-persönlichen Wechselrede vollzieht sich die Lösung der psychologischen Probleme.

So zeigt denn die Verwendung der dramatischen Formen die engste und feinsinnigste Übereinstimmung zwischen der Art der dramatischen Form und der Art der compositionellen Partie, wo sie auftritt.

Die Untersuchung war bisher nur auf das gröbste Kriterium, auf das der Massenverhältnisse gestellt. Es soll nun das feinere Kriterium der Beziehung zwischen der Zahl und Einzellänge der verschiedenen dramatischen Formen, also ihrer Frequenz und Ausdehnung zur Geltung kommen.

1. Der Monolog.

Von den 23 Monologen der Dichtung erscheinen in I 8, in II 15. — In II, das viel mehr als doppelt so lang ist als I, kommen also kaum doppelt so viele Monologe vor. Dies spricht für die schon an der Masse erwiesene Monolog-Freundlichkeit von I, spricht auch für die größere Bedeutung der einzelnen Monologe in I, weil sie hier länger, also inhaltsreicher sein müssen als in II. Theilt man die Monologe in kürzere (bis 20 Zeilen) und längere (über 20 Zeilen), so besitzt an

	kürzeren		längeren	
I:	4	:	4	= 1 : 1
II:	12	:	3	= 4 : 1

Das monolog-freundliche I hat also gleichviel kürzere wie längere Monologe, das monolog-feindliche II fast nur kürzere.

Von A zu B steigert sich die Abneigung gegen die Monologe, wie an der Masse zu ersehen war. Das drückt sich auch in ihrer Länge aus.

Es besitzt an

	kürzeren		längeren	
A:	6	:	3	= 2 : 1
B:	6	:	0	= ∞ : 0

Es hat also *A* um die Hälfte mehr Monologe als das wenig kürzere *B*, und es hat *A* doppelt so viel kürzere als längere Monologe, *B* bloß kürzere.

2. Die Ansprache.

Von den 35 Ansprachen der Dichtung erscheinen im ansprache-feindlichen I 6, im ansprache-freundlichen II 29, also in II fast fünfmal mehr, obwohl es I an Länge nur um etwas mehr als das Zweifache übertrifft.

Theilt man die Ansprachen in kurze (bis 20 Zeilen), in mittlere (bis 30 Zeilen) und in lange (bis 150 Zeilen), so hat von

	kurzen	mittleren	langen
I:	3	3	0
II:	16	11	2

Es hat also das ansprache-freundliche II viele kurze und auch lange Ansprachen, I hingegen gar keine langen und nur wenig kurze. Neben der reichen Abwechslung von II steht die Ärmlichkeit von I.

3. Der Dialog.

Von den 38 Dialogen der Dichtung entfallen 9 auf das dialog-freundliche I, 29 auf das dialog-feindliche II, auf dieses also dreimal so viel als auf jenes, obwohl dieses kaum dreimal so lang ist als jenes. Daraus folgt, dass II zwar an Zahl seiner Dialoge I übertrifft, dass aber in I die Dialoge im allgemeinen länger, also inhaltsreicher und daher wichtiger sind als in II. Dies verräth bereits die Durchschnittlänge: in I beträgt sie 94, in II 65 1/3 Zeilen, so dass der Dialog in I durchschnittlich um die Hälfte länger ist, als in II.

Hiezu stimmt das Detail. Theilt man die Dialoge in kurze (bis 20 Zeilen), in mittlere (bis 100 Zeilen) und lange (bis 400 Zeilen) so hat von

	kurzen	mittleren	langen
I:	1	4	4
II:	5	19	5

Von den minderwertigen kurzen hat I nur einen einzigen, II aber 5; demnach ist in II 1/5 der Dialoge minderbedeutend. Hingegen verhält sich in

I: mittellang : lang = 4 : 4 = 1 : 1
II: = 19 : 5 = — 4 : 1

Es strebt also deutlichst I nach längeren, d. h. bedeutenden, II nach kürzeren, d. h. minderbedeutenden Dialogen. Sehr bezeichnend unterscheiden sich innerhalb II das fabulistische *A* und fabulistisch-psychologische *B*.

Es hat von	kurzen	mittleren	langen
A:	2	9	2
B:	3	10	3

Der Unterschied spricht zu Gunsten des dramatischeren *B*, weil es die einzelnen Längskategorien seines Dialoges relativ gleichmäßiger vertreten hat, denn es verhält sich

in *A*: mittel : (kurz + lang) = 9 : 4 = $2^1/_4$: 1
„ *B*: = 10 : 6 = $1^2/_3$: 1

Es neigt also *A* mehr zu medialer Einförmigkeit, während *B* in der reicher vertretenen Verschiedenheit seiner Dialoglänge bessere Ausdrucksmittel besitzt.

So hat denn das Detail die Ergebnisse aus dem summarischen Kriterium der Masse nicht nur bestätigt, sondern auch noch feiner ausgeführt.

Summarisch ist aber noch die bisherige Zusammenfassung des Duologs, d. h. des Zwiegesprächs und des Polylogs, d. h. des Vielgesprächs im Dialog. Der Unterschied ist nicht nur äußerlicher Art, dass im Duolog zwei Figuren, im Polylog drei oder noch mehr zu Worte kommen; er ist auch innerer Art: der Duolog erzeugt eine intimere und intensivere dramatische Wirkung gegenüber dem äußerlicheren und massiveren Effect des Polylogs.

In Bezug auf Masse verhält sich

Duol. : Pol. = 2087 : 652 = + $3^1/_5$: 1

Die wichtigere Form ist also auch die mehr als dreimal so starke.

a) Der Polylog.

Nur selten erweitert sich der Duolog zum Drei- oder Vier-Gespräch, also zum Polylog. Das ganze Gedicht weist bloß fünf Polyloge auf. Sie sind natürlich durchwegs recht lang (81—216 Zeilen) und erscheinen in I relativ öfter und stärker als in II:

I hat 2 Pol. mit 325 Zeilen
II „ 3 „ „ 327 „

Auch ist der Polylog innerhalb II in *A* schwäc (1 Pol. = 86 Zeilen) als in *B* (2 Pol. = 241 Zeilen) v treten.

Der Polylog erscheint also vornehmlich im psyc logischen, also dramatischen I und im fabulistisch-psyc logischen, also ziemlich dramatischen II *B*. Im fabulistiscl II *A* findet sich nur ein einziger Polylog, und der in Episode und überdies ziemlich zerrissen, so dass er lei in kleine Duologe aufgetheilt werden könnte.

So ist denn auch der Polylog in seiner Verwendu höchst symptomatisch für die compositionellen Partien der Dichtung, wo er auftritt.

b) **Der Duolog.**

Es finden sich im ganzen 33 Duologe von sehr v schiedener Länge. Nennt man den Duolog bis 20 Zei kurz, bis 100 mittel, bis 400 lang, so ergeben sich 6 ku 21 mittlere und 6 lange Duologe. Die einzelnen Län Kategorien sind numerisch derart vertreten, das alle G tungen in einer Zahl sich vorfinden, die dieses wichtig dramatische Kunstmittel erheischt, d. h. die wichtig mittlere Kategorie ist fast doppelt so stark als die beic extremen zusammengenommen, die wiederum gegeneinan gehalten gleich stark sind. Es verhält sich nämlich

mittel : (kurz + lang) = 21 : 12 = 2 : 1
kurz : lang = 6 : 6 = 1 : 1

Nach den Tendenzen der Hauptpartien verschieben s aber in zwecksicherer Weise die Verhältnisse: das psycl logisch-dramatische I hat 7, das fabulistisch-epische II l 26 Duologe, ersteres also relativ wenigere, aber länge letzteres relativ mehr, aber kürzere, ersteres demnach l deutendere, letzteres minderbedeutende Duologe. Dies l zeugt schon die Durchnittslänge:

für I bei 519 Zeilen in toto : 74 Zeilen
„ II „ 1568 „ „ „ : 60 „

Das Detail erhärtet die Beweiskraft der Durchschnit ziffern.

Er hat von	kurzen	mittleren	langen
I:	1	4	2
II:	5	17	4

In I erscheint also nur ein einziger kurzer, also minder bedeutender Duolog, in II sind es 5, d. i. $^1/_5$ vom Ganzen. Die mittleren sind in I nur doppelt so zahlreich als die langen (4 : 2), in II jedoch mehr als viermal so zahlreich (17 : 4).

In I zeigt sich also ein deutliches Streben nach längerem Duolog, in II nach kürzerem.

Diese Tendenz von II verschärft sich im Übergang von *A* zu *B*.

Es hat von	kurzen	mittleren	langen
A:	2	8	2
B:	3	9	2

Die kurzen Duologe machen in *A* nur $^1/_6$, in *B* aber $+^1/_5$ der Gesammtzahl aus und bei gleichviel langen hat *B* um einen mittleren Duolog mehr. Deutlich drückt sich dies in der Durchschnittslänge aus; sie beträgt:

in *A* (bei insgesammt 834 Zeilen) : 69 $^1/_2$ Zeilen
„ *B* („ „ 734 „) : 52 $^1/_2$ „

Daraus darf nun aber nicht auf eine totale Abnahme des dramatischen Charakters von *B* gegenüber *A* geschlossen werden. Der Duolog wird in *B* knapper, weil das sich gegen Schluss beschleunigende Tempo der Darstellung überhaupt nach Knappheit der Formen drängt. Andererseits combiniert die Lösung ihre Figuren naturgemäß gern zu größeren Gruppen, wie sich ja auch oben in der Polylog-Freudigkeit von *B* deutlich erwiesen hat. Das abschließende *B* gibt sich eben dramatisch relativ stärker im Polylog als im Duolog aus.

Im bisherigen wurden die dramatischen Formen in ihrem Verhältnisse zu den compositionellen Theilen der Dichtung betrachtet. Dabei hat sich die völlige Harmonie zwischen der Eigenart der Formen und der Eigenart der jeweiligen compositionellen Partie ergeben. Nun fragt es sich, ob auch die **Construction** die dramatischen Formen beeinflusst, wie sich dieselben zu den epischen und dramatischen Bildern verhalten.

Da das dramatische Bild zu dramatischer Ausführung neigt, das epische zu epischer, so ist von vorneherein anzunehmen, das die stark-dramatischen Formen im epischen Bilde schwach, die schwach-dramatischen Formen aber relativ stark vertreten sein werden. Thatsächlich geht diese natürliche Tendenz bei unserem stilfeinen Dichter so weit, dass die volldramatischen Formen des Duologs und Polylogs ausschließlich auf die dramatischen Bilder beschränkt werden. (Die einzige, aber nicht vollwertige Ausnahme bildet ein kurzer Duolog von 29 Zeilen in einem epischen Bild: ein Zwiegespräch zwischen dem Dichter und Frau Minne, also ein unorganisches Einschiebsel).

Es kann sich also hier bloß darum handeln, den Antheil der epischen, respective dramatischen Bilder an der Ansprache und an dem Monolog festzustellen, um die Zu- und Abneigung der verschiedenen Formen zu den verschiedenen Bildarten klarzulegen.

Von den 34 Ansprachen[1]) finden sich nur 4, d. i. — $^1/_8$, von den 23 Monologen jedoch 10, d. i. fast die Hälfte in epischen Bildern. Die halb-dramatische Form der Ansprache strebt also viel stärker nach den dramatischen Bildern, als die lyrische Form des Monologs.

Doch nicht nur numerisch, auch quantitativ kommt dies zur Geltung.

Anspr.: ep. B. : dr. B. = $29 : 558 = 1 : 19^1/_4$
Mon.: $= 168 : 292 = 1 : 1^3/_4$

Hierin prägen sich die Tendenzen noch kräftiger aus. Zusammenfassend zeigen dies die Durchschnittslängen der epischen (d. h. in epischen Bildern eingebetteten) Ansprachen oder Monologe und der dramatischen (d. h. in dramatischen Bildern eingebetteten) Ansprachen oder Monologe:

die ep. Anspr. hat $7^1/_4$ Zeilen } ep.: dr. = $7^1/_4 : 18^1/_2 =$
„ dr. „ „ $18^1/_2$ „ } $= 1 : 2^1/_2$
der ep. Mon. „ $16^1/_2$ „ } ep.: dr. = $16^1/_2 : 22^1/_2 =$
„ dr. „ „ $22^1/_2$ „ } $= 1 : 1^1/_3$

Die Vertheilung der Formen auf die Bilder entspricht also den wechselseitigen Eigenarten aufs feinste.

---

[1]) Es entfällt eine Ansprache (Hartmann an Frau Minne) als unorganisches Einschiebsel, u. zw. in II *B* im Ausmaße von 14 Zeilen.

Dies die Verhältnisse in der Gesammtdichtung. Sie werden begreiflicherweise durch die Einflüsse der compositionellen Partien nuanciert.

a) Die Ansprache.

Sie ist im psychologisch - dramatischen I schlechter postiert, als im fabulistisch-epischen II. Der Unterschied liegt bloß im Numerischen:

I: ep. B. : dr. B. = 1 : 5 = 1 : 5
II: = 3 : 25 = 1 : $8^1/_3$

Es finden sich also die Ansprachen in I relativ häufiger in epischen Bildern, als in II. Die dramatischen Bilder von I verhalten sich demnach gegen die halbdramatische Ansprache ablehnender, als die dramatischen Bilder von II, u. zw. darum, weil die dramatischen Bilder im dramatischen I eben besser sind, als die dramatischen Bilder im epischen II.

Scheidet man das epische II nach *A* und *B*, so ergibt sich nur ein quantitativer Unterschied, u. zw. hat die epische Ansprache in *A* 11 Zeilen, in *B* 2 Zeilen im Durchschnitt, und die dramatische Ansprache von *A* hat eine Durchschnittslänge von $26^1/_2$, die von *B* von 11 Zeilen. In *B* sind also die epischen und dramatischen Ansprachen gegenüber *A* sehr gekürzt, also minderwertiger, weil das fabulistisch-psychologische *B* wieder dramatischer ist, also ablehnender gegen die halbdramatische Form im Vergleiche mit dem bloß fabulistischen *A*.

b) Der Monolog.

Diese lyrische Form erscheint in den ausschließlich oder auch psychologisch-dramatischen Partien, nämlich in I und II *B* stark vom dramatischen Bild abgedrängt nach dem epischen Bild hin:

numerisch: ep. B. : dr. B. = 9 : 5 = $1^4/_5$: 1
quantitativ: = 163 : 108 = $1^1/_2$: 1

In diesen Partien ist eben das dramatische Bild so gut dramatisch, dass es sich gegen die lyrische Form ablehnend verhält.

Anders im fabulistisch-epischen II *A*: da drängt der Monolog sehr stark zum dramatischen Bilde hin und vom epischen Bilde weg:

numerisch: ep. B. : dr. B. = 1 : 8 = 1 : 8
quantitativ: = 5 : 184 = 1 : 37

In dieser Partie ist eben das dramatische Bild so schlecht dramatisch, dass er sich gegen die lyrische Form nicht wehrt.

Man sieht also, wie die dominierenden Tendenzen der compositionellen Hauptttheile der Dichtung in die feineren Glieder der Construction hineinspielen, so dass in diesen die Zu- oder Abneigung für die verschiedenen dramatischen Formen hier noch stärker zur Geltung kommt, als seitens der compositionellen Haupttheile in summarischer Betrachtung.

Technischer Bau des Duologs.

Die Untersuchung der dramatischen Formen erfordert eine eingehendere Betrachtung der technischen Gliederung der Hauptform, des Duologs. Es handelt sich hier um seine Zusammensetzung aus den einzelnen R e d e s t ü c k e n. Je nach der Zahl der Redestücke ist der Duolog arm oder reich gegliedert, je nach der Länge der Redestücke leicht oder schwer gegliedert. Das verschiedenartige Zusammenwirken beider Momente verleiht ihm seine technische Total-Physiognomie: er bewegt sich zwischen den Extremen von lebhaft (mit vielen und kurzen Redestücken) und schwerfällig (mit wenigen und langen Redestücken). Diese Eigenschaften des Duologs bleiben aber nicht im Formalen stecken, sondern übersetzen sich in stilistische Effecte: der schwerfällige Duolog wirkt stilisiert, der lebhafte realistisch. Das lange Redestück entsteht eben durch ein künstliches Zusammenfassen sachlicher Momente in der ununterbrochenen Rede des Sprechers, während das kurze Redestück in natürlicher Art nur immer e i n sachliches Moment isoliert bringt, worauf der Gegenredner sofort antwortet.

Es soll zuerst die Durchschnittslänge des Redestückes, dann die Zahl und Länge der Redestücke festgelegt werden u. zw. erst für die ganze Dichtung, dann für deren compositionelle Haupttheile. Da der Duolog nur in dramatischen Bildern erscheint, entfällt eine weitere Sonderung nach den Bildarten.

1. Die Durchschnittslänge des Redestückes.

Der Duolog umfasst 2087 Zeilen und 221 Redestücke, so dass die Durchschnittslänge des Redestückes —$9\frac{1}{2}$ Zeilen beträgt.

2. Die Zahl der Redestücke.

Es handelt sich hier um die Extensität der Gliederung des Duologs. Sie spiegelt sich im Verhältnis der theoretisch minimalen Gliederung zur thatsächlichen.

Die vorhandenen 33 Duologe müssen ad minimum 66 Redestücke haben, besitzen aber de facto 221, also um $3\frac{1}{3}$mal mehr. Der Duolog ist also im ganzen ziemlich reich gegliedert. Dies erhärtet das Detail. Es besitzen:

2—5	6—10	11—22	Redestücke
18	10	5	Duologe
18	: 15	=	$1\frac{1}{5} : 1$

Die Duologe mit wenig Redestücken (bis 5) überwiegen also die Duologe mit viel Redestücken (von 6 bis 22) nur um ein Fünftel. Von den 15 reicheren Duologen ist ein Drittel sehr reich an Redestücken (von 11 bis 22).

3. Die Länge der Redestücke.

Es handelt sich hier um die Intensität der Gliederung des Duologs. Das Redestück schwankt an Länge vom Drittel einer Zeile bis zu 87 Zeilen hinauf. Der Dichter hat also die Ausdrucksmittel von der hitzigsten oder spitzigsten Wechselrede bis zum breithinwallenden rhetorischen Pathos zur Verfügung. Schafft man natürliche Längs-Kategorien, so theilen sich die Redestücke in kurze (bis 5), in mittlere (bis 15) und in lange (bis 87 Zeilen). Es erscheinen

von kurzen	mittleren	langen	
110	75	36	Redestücke.

Die Tendenz geht also im allgemeinen auf kurze Redestücke, denn es verhält sich:

$$\text{kurz} : (\text{mittel} + \text{lang}) = 110 : 111 = 1 : 1$$
$$\text{mittel} : \text{lang} = 75 : 36 = 2 : 1$$

Theilt man die kurzen in sehr kurze ($\frac{1}{3}$ bis 2 Zeilen) und kurze (3 bis 5 Zeilen), die langen in sehr lange (31 bis 87 Zeilen) und lange (16 bis 30 Zeilen), so verhält sich:

sehr kurz : kurz = 77 : 33 = 2 1/3 : 1
lang : sehr lang = 25 : 11 = 2 1/4 : 1

Also auch im Detail erhärtet sich die Tendenz na relativ kurzen Redestücken.

Da der Duolog in „Iwein" einerseits nach Reichthu an Redestücken, andererseits nach Kürze der Redestück drängt, so ergibt sich daraus ein rascher und vielfältig Wechsel derselben innerhalb des Duologs und dieser ge winnt hiedurch eine starke Lebhaftigkeit. Er trägt also vor wiegend ein realistisches Gepräge.

Dies die Erscheinungen für die Gesammtdichtung.

Es fragt sich nun, ob man darin eine individuelle Eigen thümlichkeit des Dichters zu sehen hat, wenn nämlich dies Verhältnisse die ganze Dichtung hindurch unverändert au treten, oder ob sich ein Unterschied im Bau des Duolo zeigt in Hinblick auf die Hauptpartien der Dichtung, w durch sich erwiese, dass der Dichter bei verschiedengeartet Bau des Duologs aus technischen Erscheinungen stilistis Wirkungen schöpfte. Oder richtiger gesprochen, da d großen Meister seiner Kunst das Technische sich unbewu einstellt, ob in technischen Erscheinungen sich unwillkürl stilistische Tendenzen widerspiegeln.

Es muss also in der Untersuchung nach dem psyc logischen I und fabulistischen II gesondert werden.

1. Die Durchschnittslänge des Redestückes.

I hat 80 Redestücke mit 519 Zeilen, also 6 1/2 Zei im Durchschnitt; II hat 141 Redestücke mit 1568 Zeil also 11 1/5 Zeilen im Durchschnitt.

Im psychologisch-dramatischen I ist also die Lebhaft keit des Duologs fast doppelt so stark, als im fabulistis epischen II.

2. Die Zahl der Redestücke.

	Zahl der Duologe		Zahl der Redestücke ad minimum		de facto	
I:	7	=	14	:	80	= 1 : 5 2/3
II:	26	=	52	:	141	= 1 : 2 2/3

Im psychologisch-dramatischen I ist also der Duolo doppelt reicher, also dramatischer, als im fabulistisch-ep schen II.

Dies erhärtet das Detail. Es finden sich von Duologen

mit	2—5	6—10	11—22	Redestücken
in I:	0	4	3	
„ II:	18	6	2	

$0 : 7 = 0 : \infty$

$18 : 8 = 2\tfrac{1}{4} : 1$

$4 : 3 = 1\tfrac{1}{3} : 1$

$6 : 2 = 3 : 1$

In I kommen also arme Duologe (mit 2 bis 5 Redestücken) überhaupt nicht vor, während diese in II die erdrückende Majorität bilden, und es überwiegen die mittleren die reichen Duologe in I nur um ein Drittel, in II aber um das Dreifache.

Die reiche Gliederung in I, die arme in II erweist sich deutlich am Detail der Erscheinungen.

3. Die Länge der Redestücke.

Es hat sich für die ganze Dichtung gezeigt, dass trotz der Tendenz nach kurzen Redestücken auch mittlere und lange zur Genüge vorhanden sind, also die verschiedenen diesbezüglichen Kunstmittel dem Dichter geläufig sind. Es ist nun von vorneherein wahrscheinlich, dass das psychologisch-dramatische I in diesen Kunstmitteln nuancenreicher sein muss als das fabulistisch-epische II, dass — technisch gesprochen — in I die mittellangen Redestücke im Vergleich mit den kurzen und langen seltener, in II häufiger vorkommen müssen. Dies beweisen die Ziffern untrüglich:

$$\text{I: mittel} : (\text{kurz} + \text{lang}) = 18 : 62 = 1 : 3\tfrac{1}{2}$$
$$\text{II:} \qquad = 57 : 84 = 1 : 1\tfrac{1}{2}$$

Es ist also I um mehr als das Doppelte nuancenreicher als II. Dies wird durch das Detail noch schärfer beleuchtet, wenn man kurz in sehr kurz und kurz, lang in sehr lang und lang sondert. So erhält man also die Reihe:

sehr kurz + kurz + m i t t e l + lang + sehr lang

Dabei ist (kurz + lang): minder extrem,
(sehr kurz + sehr lang): mehr extrem.

Setzt man die beiden Gruppen gegeneinander, so ve
hält sich
in I: (kurz + lang) : (sehr kurz + sehr lang) = 15 : 47 = 1 : +
„ II: = 43 : 41 = 1 :

Im psychologisch-dramatischen I überwiegen also di
extremeren Redestücke den minder extremen um mehr al
das Dreifache, während sich im fabulistisch-epischen I
beide Arten das Gleichgewicht halten. Fasst man die Rede
stücke von 3 bis 30 Zeilen, also die kurzen, mittleren un
langen in e i n e Gruppe der medialen, die Redestücke vo
$\frac{1}{3}$ **bis 2 und von 31 bis 87 Zeilen,** also die sehr kurze
und sehr langen in die andere Gruppe der extremen zu
sammen, so verhält sich

in I: medial : extrem = 33 : 47 = 1 : $1\frac{1}{2}$
„ II: = 100 : 41 = $2\frac{1}{6}$: 1

Das dramatischere I strebt also nach extremen Red
stücken, d. h. nach Varietät im Bau seines Duologs, d
epischere II strebt nach medialen Redestücken, d. h. na
Uniformität.

Der Unterschied zwischen dem „dramatischen“ Duol
von I und dem „epischen“ Duolog von II besteht also nic
nur in der größeren Lebhaftigkeit des ersteren, also in eine
technischen Quantum, sondern auch in dessen Verschiede
artigkeit, also in einem technischen Quale.

Das fabulistische II theilt sich in *A* und *B*. Es fra
sich, ob zwischen diesen beiden, compositionell gesproch
zwischen der Entwicklung und Lösung ein Unterschied
Hinblick auf den Duolog besteht.

1. Die Durchschnittslänge der Redestücke.

A hat 79 Redestücke mit 834 Zeilen, also $10\frac{3}{5}$ Zeile
im Durchschnitt; *B* hat 62 Redestücke mit 734 Zeilen, als
+12 Zeilen im Durchschnitt.

Die Lebhaftigkeit des Duologs nimmt also in *B* etwas a

2. Die Zahl der Redestücke.

	Zahl der Duologe		Zahl der Redestücke ad minimum		de facto		
A:	12	=	24	:	79	=	$1 : 3\frac{1}{2}$
B:	14	=	28	:	62	=	$1 : 2\frac{1}{5}$

In *B* verschärft sich die Tendenz nach Armut an Redestücken. Dies erhärtet das Detail. Es finden sich von Duologen

mit	2—5	6—10	11—22 Redestücken
in *A*:	7	3	2
„ *B*:	11	3	0

$7 : 5 = 1\frac{1}{2} : 1$
$11 : 3 = 3\frac{2}{3} : 1$
$3 : 2 = 1\frac{1}{2} : 1$
$3 : 0 = \infty : 0$

B drängt also mehr als doppelt stärker nach Duologen mit wenig Redestücken und hat keinen einzigen Duolog mit viel Redestücken.

3. Länge der Redestücke.

A: mittel : (kurz + lang) $= 28 : 51 = 1 : 1\frac{4}{5}$
B: $= 29 : 33 = 1 : +1$

Es begünstigt also *B* die mittleren Redestücke gegenüber den kurzen und langen vielmehr als *A* und erzielt dadurch eine größere Uniformität.

A: (kurz + lang) : (sehr kurz + sehr lang) $= 24 : 27 = 1 : 1\frac{1}{8}$
B: $= 19 : 14 = 1\frac{1}{3} : 1$

In *A* überwiegen — wenngleich nur minimal — die extremeren Redestücke, in *B* jedoch — und ziemlich stark — die minder extremen.

Fasst man zusammen, so verliert der Duolog beim Übergang von *A* zu *B* an Lebhaftigkeit und Verschiedenartigkeit. Überschaut man den ganzen Weg von I zu II *A* und II *B*, so zeigt sich, dass die Dichtung mit dramatischer Lebhaftigkeit einsetzt, um im Verlauf immer episch-ruhiger zu werden — im Bau ihres Duologs. Die psychologischen Probleme werden schrittweise einfacher und damit wird ihr Hauptträger, der Duolog schrittweise ebenmäßiger.

Figuren-Technik.

Das dramatische Element wird von den Figuren getragen, im tieferen Sinne von ihnen bestimmt. Alle technischen Erscheinungen, die am dramatischen Elemente beobachtet wurden, finden also in ihnen ihre psychologische Begründung. In unserer Untersuchung aber, die den Weg zum tieferen Verständnis von außen nach innen sucht, um den symptomatischen Wert der äußeren Erscheinungen für das innere Wesen der Dichtung nachzuweisen und ebensosehr um sich methodisch von dem objectiven Beweise nicht nach dem subjectiven Eindruck ablenken zu lassen, in unserer Untersuchung muss nun auch bei den Figuren erst mit dem Äußerlich-technischen eingesetzt werden. Die Figuren sollen nun nach ihren dramatischen Formen, deren Wert bereits klar gelegt ist, bewertet werden.

A. Die Figuren-Technik im Hinblick auf die ganze Dichtung.

Die erste Frage der Figuren-Technik richtet sich auf die Zahl der Figuren. In „Iwein" erscheinen 33 Figuren. Sie sind im einzelnen von sehr ungleicher Bedeutung und scheiden sich in zwei oberste Gruppen, in die Haupt- und Nebenfiguren. Es sind dies Qualitätsgruppen, die zum eingehenden Vergleich herausfordern.

I. Haupt- und Nebenfiguren.

Die Hauptfiguren sind gering an Zahl: 4, die Nebenfiguren sind stark an Zahl: 29; die Hauptfiguren sind reich an dramatischer Gesammtzeilenmasse: 2529½ Zeilen, die Nebenfiguren sind arm an dramatischer Gesammtzeilenmasse: 1227½ Zeilen; die Durchschnittsziffer der Zeilen-

masse beträgt demnach für eine Hauptfigur: 632 Zeilen, die Durchschnittsziffer der Zeilenmasse für eine Nebenfigur: 42 Zeilen; die Hauptfiguren treten oft auf: insgesammt 86 mal, also im Durchschnitt: 21 mal, die Nebenfiguren treten selten auf: insgesammt 53 mal, also im Durchschnitt: kaum 2 mal.

Diese gegensätzlichen Gruppeneigenschaften sind bis zu einem gewissen Grade selbstverständlich. Dass der Gegensatz hier so scharf ist, spricht jedoch für die große Kunst des Dichters, das Hauptinteresse auf wenige Hauptträger seiner Ideen und der dieselben versinnlichenden Fabel zu concentrieren. Ein kräftiges und damit wirkungsvolles Zusammenfassen spiegelt sich in diesen Erscheinungen.

Es fragt sich nun beim Eintritt ins feiner charakterisierende Detail, wie sich die beiden Figurengruppen zu den einzelnen, qualitativ verschiedenen dramatischen Formen verhalten, d. h. welchen Antheil sie daran nehmen. Von zwei Gesichtspunkten aus soll die Frage beantwortet werden, denn es ist ebensosehr von Bedeutung, welchen Antheil an der Masse der jeweiligen dramatischen Form eine Figur hat, um die Wucht ihrer diesbezüglichen Wirkung ermessen zu können, als auch wie oft eine Figur mit derselben dramatischen Form in Erscheinung tritt, also wie oft sie auftritt, um die Wirkung ihrer Frequenz sich veranschaulichen zu können. Wie viel und wie oft sie an den einzelnen dramatischen Formen Antheil nimmt, muss demnach bestimmt werden.[1])

1. Der Monolog der Haupt- und Nebenfiguren.

Eine richtige Anschauung gibt die directe Vergleichung der absoluten Massen- oder Frequenzziffern nicht, es müssen vielmehr die Verhältniszahlen innerhalb der Gruppen der Haupt- respective Nebenfiguren gegenüber gehalten werden. Die richtige Vorstellung von der Stärke des lyrischen Elements erfließt aus dessen Vergleichung mit dem eigentlich dramatischen (also Dialog und Ansprache). Es verhält sich nun:

---

[1]) Dabei ist für die Nebenfiguren eine Ansprache von 14 Zeilen und ein Duolog von 29 Zeilen in Abrechnung zu bringen, weil sie (Hartman-Minne) unorganisch sind.

bei den Hauptfiguren: lyr. : dr. $= 394 : 2135^1/_2 = 1 : 6^1/_2$	in Bezug auf die Masse	
bei den Nebenfiguren: lyr. : dr. $= 66 : 1204^1/_2 = 1 : 18^1/_4$		
bei den Hauptfiguren: lyr. : dr. $= 15 : 70 = 1 : 4^2/_3$	in Bezug auf die Frequenz	
bei den Nebenfiguren: lyr. : dr. $= 8 : 48 = 1 : 6$		

Die Hauptfiguren sind also viel lyrischer als die Nebenfiguren, denn sie haben relativ um dreimal mehr lyrische Masse (Hauptfiguren : Nebenfiguren $= 6^1/_2 : 18^1/_4$) und treten relativ um die Hälfte öfter auf (Hauptfiguren : Nebenfiguren $= 4^2/_3 : 6$). Das begreift sich sehr leicht, denn nur die Stimmung einer bedeutenden Figur ist dem Dichter an sich von Wert, während er die Stimmung einer minderwertige Figur nur zur Stimmungsmalerei der Situation verwende kann.

2. Die Ansprache der Haupt- und Nebenfiguren.

Die Bedeutung der Ansprache zeigt sich im Verhält zur Volldramatik (Duolog und Polylog). Es verhält sich nu

bei den Hauptfiguren: Anspr. : Dial. $= 479 : 1656^1/_2 = 1 : 3^1/_2$	in Bezug auf die Mas	
bei den Nebenfiguren: Anspr. : Dial. $= 108 : 1053^1/_2 = 1 : -10$		
bei den Hauptfiguren: Anspr. : Dial. $= 24 : 47 = 1 : 2$	in Bezug auf die Freq	
bei den Nebenfiguren: Anspr. : Dial. $= 10 : 37 = 1 : 3^1/_3$		

Die Hauptfiguren haben also eine starke Vorlieb die Ansprache, die Nebenfiguren eine starke Abneigur gegen, denn die Hauptfiguren haben relativ mehr als mal soviel an Masse (Hauptfiguren : Nebenfiguren $= 3^1$ und um eine starke Hälfte mehr an Auftritten (figuren : Nebenfiguren $= 2 : 3^1/_3$). Dies begreift sich aus dem überwiegend herrischen Charakter der An

3. Der Duolog und Polylog der Haupt- und Nebenfiguren.

Es verhält sich:

bei den Hauptfiguren: Duol.: Pol. $= 1338^1/_2 : 318 = 4^1/_3 : 1$		in Bezug auf die Masse,
bei den Nebenfiguren: Duol.: Pol. $= 719^1/_2 : 334 = 2^1/_6 : 1$		
bei den Hauptfiguren: Duol.: Pol. $= 38 : 9 = +4 : 1$		in Bezug auf die Frequenz.
bei den Nebenfiguren: Duol.: Pol. $= 26 : 9 = -3 : 1$		

Die Hauptfiguren streben also nach dem Duolog besonders in Bezug auf die Masse (Hauptfiguren : Nebenfiguren $= 4^1/_5 : 2^1/_6$), aber auch in Bezug auf die Frequenz (Hauptfiguren : Nebenfiguren $= +4 : -3$); die Nebenfiguren begünstigen sehr stark den Polylog. Das begreift sich, denn der dramatisch schärfere, psychologisch intimere Duolog bildet den eigentlichen Tummelplatz für den geistigen Zweikampf der Hauptfiguren, während die Nebenfiguren in den breitern, aber seichteren Ensemble-Formen des Polylogs besser zur Geltung kommen.

In der Urgierung des Monologs, der Ansprache und des Duologs prägt sich also deutlich die Eigenart der Hauptfiguren aus, wie die der Nebenfiguren in deren Polylog-Freundlichkeit.

II. Die Hauptfiguren.

Es sind ihrer vier, die sich in zwei Gruppen sondern: in das Heldenpaar (Iwein und Laudine) und in das Vertrautenpaar (Gâwein und Lunette). Es sind engere Qualitätsgruppen, die wieder eine Vergleichung herausfordern.

1. Das Helden- und Vertrautenpaar.

Die Helden sind an Masse nur um Weniges, um $^1/_5$ den Vertrauten überlegen ($1406^1/_2 : 1123$), doch sehr stark, um mehr als das Doppelte an Frequenz ($60 : 26 = 2^1/_3 : 1$). Die dramatische Bewegung der Helden ist also erregter, die der Vertrauten ruhiger. Der Wirkungskreis der Helden ist eben ein weiterer, der der Vertrauten ein engerer. In Bezug auf die Antheilnahme an den verschiedenen dramatischen

Formen fällt vor allem ins Auge, dass nur die Helden monologisieren (394 Zeilen). Sie sind als Hauptträger der psychologischen Probleme der Dichtung auch die vornehmlichsten Träger der Stimmung, die im Monolog zum Ausdruck kommt. Die vielgeschäftigen Vertrauten verbrauchen sich in der dramatischen Rede (excl. 3 dubiose Zeilen: Gâweins Mon.). Sondert man diese nach Wechselrede und Anrede, so sind die Vertrauten als die Überredenden gegenüber den Helden als den Überredeten bezeichnenderweise in der Ansprache relativ stärker.

Es verhält sich:

bei den Helden:		in Bezug auf die Masse,
	Dial. : Anspr. = $887\frac{1}{2}$: 125 = 7 : 1	
bei den Vertrauten:		
	Dial. : Anspr. = 769 : 354 = $2\frac{1}{2}$: 1	
bei den Helden:		in Bezug auf die Frequenz.
	Dial. : Anspr. = 32 : 14 = $2\frac{1}{4}$: 1	
bei den Vertrauten:		
	Dial. : Anspr. = 15 : 10 = $1\frac{1}{2}$: 1	

Die Ansprachen der Vertrauten sind also nicht nur im ganzen, sondern auch im einzelnen durchschnittlich länger, mithin eindrucksvoller, als bei den Helden.

Auch innerhalb der specifisch-dramatischen Formen des Duologs und Polylogs besteht ein charakteristischer Unterschied: die Helden mit ihrem weiteren Wirkungskreis streben nach dem breiteren Polyloge, die Vertrauten mit ihrem engeren Wirkungskreis nach dem intimeren Duologe.

Es verhält sich:

bei den Helden:		in Bezug auf die Masse,
	Duol. : Pol. = $670\frac{1}{2}$: 217 = +3 : 1	
bei den Vertrauten:		
	Duol. : Pol. = 668 : 101 = $6\frac{2}{3}$: 1	
bei den Helden:		in Bezug auf die Frequenz.
	Duol. : Pol. = 26 : 6 = $4\frac{1}{4}$: 1	
bei den Vertrauten:		
	= 12 : 3 = 4 : 1	

Die Vertrauten haben also nicht nur viel Duolog im allgemeinen, sondern auch langen Duolog im einzelnen im Vergleich mit den Helden, wie die Durchschnittsziffer zeigt:

Helden : Vertraute = 25 : 55. So charakterisieren sich denn die Helden durch starken Monolog, schwache Ansprache und stärkeren Polylog, die Vertrauten durch mangelnden Monolog, sehr starke Ansprache und stärkeren Duolog.

Da der Dichter die generellen Eigenschaften der Gruppenfiguren in so treffender Art bereits technisch zum Ausdruck bringt, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf, ob dies auch individuell für die Einzelfiguren zutrifft.

2. Der Held und die Heldin.

Sie bilden das typische Liebespaar: er, der werbende, active Mann, sie die umworbene, passive Frau.

Danach begreift es sich von selbst, dass der Held der Heldin an dramatischer Masse und an Zahl der Auftritte weitaus überlegen ist.

Es verhält sich:

Held : Heldin = 1030 : $376\frac{1}{2}$ = $2\frac{2}{3}$: 1 an Masse,
= 46 : 14 = $3\frac{1}{4}$: 1 „ Frequenz.

Daraus ergibt sich aber im einzelnen Auftritt für den Helden eine größere Lebhaftigkeit, für die Heldin eine größere Ruhe. Im Durchschnitt hat der Auftritt bei ihm 22, bei ihr 27 Zeilen.

Auch in der Antheilnahme an den einzelnen dramatischen Formen charakterisieren sich die beiden gegeneinander.

Das Weib ist rückhaltender, discreter als der Mann.

Es verhält sich nämlich:

bei dem Helden:
dram. : lyr. = 711 : 319 = $2\frac{1}{4}$: 1
bei der Heldin:
dram. : lyr. = $301\frac{1}{2}$: 75 = 4 : 1
} in Bezug auf die Masse.

Die Frau ist also fast um die Hälfte weniger lyrisch als der Mann.

Stark ist auch der Unterschied zwischen beiden in Hinblick auf die Ansprache.

Es verhält sich nämlich:

bei dem Helden:
Dial. : Anspr. = 615 : 96 = $6\frac{2}{5}$: 1
bei der Heldin:
Dial. : Anspr. = 272 : 29 = $9\frac{1}{3}$: 1
} in Bezug auf die Masse.

Der Mann mit seinem weiteren Wirkungskreis ist star
an der herrischen Ansprache, die Frau schwach betheiligt
Besonders fein ist der Unterschied auf dem eigentlic
dramatischen Gebiete des Duologs und Polylogs.

Es verhält sich nämlich:

bei dem Helden:
Duol. : Pol. = 498 : 117 = $4^1/_4$: 1
bei der Heldin:
Duol. : Pol. = $172^1/_2$: 100 = $1^3/_4$: 1
} in Bezug auf die Masse,

bei dem Helden:
Duol. : Pol. = 21 : 4 = $5^1/_4$: 1
bei der Heldin:
Duol. : Pol. = 5 : 2 = $2^1/_2$: 1
} in Bezug auf die Frequenz.

Der Mann ist also im allgemeinen viel reicher an Duolog, die Frau relativ reicher an Polylog und es ist der Mann im Duolog wie im Polylog viel intensiver, d. h. er kommt öfter und spricht kürzer, die Frau in beiden extensiver, d. h. sie kommt seltener und spricht länger.

So tritt denn bei dem Heldenpaar schon im Technischen der typische Charakter einerseits des Mannes, andererseits der Frau zutage, und zwar nicht nur in den dichterisch etwa leicht zu treffenden Hauptzügen, sondern selbst in den feinsten Details.

3. Die Vertrauten.

Dem Helden steht als Vertrauter ein Mann: Gâwein der Heldin als Vertraute eine Frau: Lunette, zur Seite Die Aufgabe Gâweins ist es, den liebes-activen Helde zu zügeln, damit er der „Ehre“ nicht vergesse, seine Roll ist also eine negative; die Aufgabe Lunettens ist es, di ehren-passive Heldin zu spornen, damit sie der „Liebe nicht vergesse, ihre Rolle ist also eine positive. Danac begreift es sich, das der Part des activen Weibes vi größer ist als des passiven Mannes. Der Unterschied bat sich hier, wo die Figuren nicht typische Geschlechts vertreter, sondern für die Handlung eigengeartete Func tionäre sind, im wesentlichen auf ihrer Function auf.

Es verhält sich:

Lunette : Gâwein = $832^1/_2$: $290^2/_3$ = $2^6/_7$: 1 in Bezug auf die Masse,
= 18 : 7 = $2^4/_7$: 1 in Bezug auf die Frequen

Dass beide unlyrisch sind und sein sollen, wurde schon oben ausgeführt.

In der Ansprache ist bezeichnenderweise Gâwein stark, Lunette schwach. Er spricht eben zu einem Manne, der die Darlegung seines Vertrauten meist ruhig hinnimmt, ihre Begründung bei sich überdenkt und antwortslos seine Entschlüsse überlegen fasst. Lunette spricht aber zu einer Frau, wo es eben nicht genügt zu reden, sondern wo sie aus der zungenfertigen Dialectik der weiblich-erregten Wechselrede als Siegerin hervorgehen muss. Diese psychologischen Gegensätze der Geschlechter spiegeln die Zahlen aufs deutlichste wieder. Es verhält sich:

bei Lunette:	Dial.: Anspr. $= 665\frac{1}{2} : 167 = 4 : 1$	in Bezug auf die Masse,
bei Gâwein:	Dial.: Anspr. $= 103\frac{2}{3} : 187 = 1 : +1\frac{3}{4}$	
bei Lunette:	Dial.: Anspr. $= 12 : 6 = 2 : 1$	in Bezug auf die Frequenz.
bei Gâwein:	Dial.: Anspr. $= 3 : 4 = 1 : 1\frac{1}{3}$	

Nicht nur die summarische, auch die Einzellänge der Ansprache ist symptomatisch: im Durchschnitt beträgt diese bei Lunette 28, bei Gâwein 47 Zeilen.

Der Unterschied stellt sich auch innerhalb der specifisch-dramatischen Formen ein: Lunette ist stärker im intimen Duolog, der das eigentliche Gebiet ihrer intimen Mission darstellt, Gâwein ist stärker im Polylog, der ein officielleres Gepräge trägt. Es verhält sich:

bei Lunette:	Duol.: Pol. $= 612\frac{1}{2} : 53 = 11\frac{1}{2} : 1$	in Bezug auf die Masse,
bei Gâwein:	Duol.: Pol. $= 55\frac{2}{3} : 48 = 1\frac{1}{7} : 1$	
bei Lunette:	Duol.: Pol. $= 10 : 2 = 5 : 1$	in Bezug auf die Frequenz.
bei Gâwein:	Duol.: Pol. $= 2 : 1 = 2 : 1$	

Auch für die Einzellänge treffen die allgemeinen Bemerkungen zu. Es verhält sich in der Durchschnittslänge:

bei Lunette:	Duol. : Pol. $= 61:26 = 2^{1}/_{3} : 1$	
„ Gâwein:	$= 28:48 = 1 \;\; : 1^{3}/_{4}$	

So erscheinen denn auch für die Vertrauten die d: matischen Ausdrucksformen in treffend-feiner Art charak ristisch.

Im bisherigen wurde die totale dramatische Bethätigu der Hauptfiguren in Rechnung gezogen. Es ist nun g wiss wichtig, zu sehen, wie sehr es der Dichter versteht, d Hauptinteresse auf die Hauptfiguren zu concentrieren. D kann in sachlicher Art veranschaulicht werden, wenn m innerhalb der Wechselreden, also des Duologs und Polylo sondert zwischen den Formen, die nur von Hauptfigur getragen werden, und anderen, in denen Haupt- und Nebe figuren zu Worte kommen.

I. Der Duolog.

Die erstere Art sei mit H+H, die letztere mit H+ bezeichnet.

Es verhält sich:	H+H	:	H+N		
insgesammt:	$1077^{1}/_{2}$	:	261	=	+4 : 1
für Iwein:	250	:	248	=	1 : 1
„ Gâwein:	$42^{2}/_{3}$	:	13	=	3 : 1
für Laudine:	$172^{1}/_{2}$	:	0	=	∞ : 0
„ Lunette:	$612^{1}/_{2}$	:	0	=	∞ : 0

Im ganzen ist also der Duolog sehr stark auf die Hau figuren beschränkt, ein Zeichen seiner geistigen Intimi und Vornehmheit. Dass die Frauen im intimen Duolog n mit Hauptfiguren verkehren, ist ein beredtes Zeichen ih geschlechtigen Exclusivität. Dass der Held mit sein weiteren Wirkungskreis auch im intimeren Duolog st nach Nebenfiguren ausgreifen muss, während der Vertra mit seinem engeren Wirkungskreis sich hier weit mehr a die Hauptfiguren beschränken kann, erklärt die obig Zahlen.

2. Der Polylog.

Es verhält sich:	H+H	:	H+N			
insgesammt:	190	:	128	=	$1^1/_2$	: 1
für Iwein:	37	:	80	=	1	: 2
„ Gâwein:	0	:	48	=	0	: ∞
für Laudine:	100	:	0	=	∞	: 0
„ Lunette:	53	:	0	=	∞	: 0

Im ganzen ist also der Polylog nur mit einer recht schwachen Majorität in ausschließlichem Dienste der Hauptfiguren. In diesem scharfen Unterschied zum intim-vornehmen Duolog zeichnet sich seine extensiv-demokratische Art. Die Frauen verkehren auch hier nur mit ihren geistigen Standesgenossen, den Hauptfiguren, die mit dem buntschillernden Leben enger verknüpften Männer hier fast ausschließlich mit Nebenfiguren.

III. Die Nebenfiguren.

Sie theilen sich in zwei scharf gesonderte Arten:

1. in die Mitspieler, die zwar geringen, aber ziemlich stetigen Antheil an der Gesammthandlung nehmen,

2. in die Episodisten mit partiell beschränktem Antheil an der Gesammthandlung.

An technischen Eigenschaften, die die beiden Gruppen äußerlich charakterisieren, ist hervorzuheben vor allem die Zahl der einzelnen Figuren (die Msp. sind arm an Figuren: 4, die Epis. reich: 25), dann die dramatische Gesammtmasse (die Msp. sind arm: $358^1/_2$ Zeilen, die Epis. reich: 869 Zeilen) und die Durchschnittslänge pro Figur (die Msp. sind reich: 89 Zeilen, die Epis. arm: 35 Zeilen), endlich die Frequenz (die Msp. treten insgesammt selten auf: 11mal, die Epis. oft: 42mal). — Daraus ergibt sich als äußerliches technisches Gruppenmerkmal: die Msp. — weil individuell bedeutender — sind intensiv entwickelt: es sind ihrer wenige, diese aber sind stark; die Epis. — weil individuell unbedeutender — sind extensiv entwickelt: es sind ihrer viele, diese aber sind schwach.

Nun handelt es sich darum, die beiden Gruppen innerlich zu charakterisieren, die geistigen Gruppenphysiognomien

aus dem Antheil der Figuren an den verschiedenen dramati schen Formen zu bestimmen.

Was den Monolog betrifft, so entbehren ihn die Mit spieler völlig und besitzen ihn die Episodisten nur in seh bescheidenem Ausmaße:

Epis.: dr. : lyr. = 803 : 66 = $12^1/_6$: 1 in Bezug auf die Masse,
= 34 : 8 = $4^1/_4$: 1 in Bezug auf die Frequenz.

Das begreift sich: die Mitspieler sind zu unbedeutend, um individuelle Stimmung entfalten zu dürfen, und zu bedeutend, um als bloße Situations-Stimmungsfiguren missbraucht werden zu können: hiezu schafft sich eben der Dichter diese Art von Episodisten.

Was die Ansprache betrifft, so entbehren sie die Mitspieler fast völlig (nur 9 Zeilen neben $349^1/_2$ dialogischen), während die Episodisten hievon schon einen beträchtlichen Theil aufweisen:

Epis.: Dial : Anspr. = 704 : 99 = $7^1/_9$: 1 in Bezug auf die Masse,
= 26 : 8 = $3^1/_4$: 1 in Bezug auf die Frequenz.

Die Erklärung ist dieselbe, wie beim Monolog: die Mitspieler sind zu unbedeutend, um individuelle Ansprachen sich leisten zu können, und zu bedeutend, um mit sachlichen Ansprachen zu Auskunftspuppen erniedrigt werden zu dürfen: hiezu schafft sich eben der Dichter eine eigene Art von Episodisten.

Was das Verhältnis vom Duolog zum Polylog betrifft so sind die Mitspieler stark polylogisch, die Episodisten sehr stark duologisch:

Msp.:	Duol. : Pol. =	$91^1/_2$: 258 =	1 : 3	}	in Bezug
Epis.:	=	628 : 76 =	$8^1/_4$: 1	}	auf die Masse,
Msp.:	=	3 : 6 =	1 : 2	}	in Bezug
Epis.:	=	23 : 3 =	$7^2/_3$: 1	}	auf die Frequenz.

Das könnte auffallen: der Duolog hat sich ja als die bessere, der Polylog als die schlechtere dialogische Form früher erwiesen. Aber dies gilt nur im Bereich der Hauptfiguren. Der kurze und kunstlose Duolog der Nebenfiguren ist wertloser als der immerhin doch breitere Polylog; darum streben nach diesem die wertvollen Mitspieler, nach jenem die wertlosen Episodisten.

Eine detailliertere Untersuchung erfordern noch die Episodisten, weil sie sich in zwei functionell und daher uch formell unterschiedene Gruppen theilen. Sie zerfallen ämlich in Spielfiguren, d. h. in recht minderwertige andlungsfiguren mit örtlicher Beschränkung und in Hilfsiguren informativer oder stimmunggebender Art.

Die Spielfiguren sind als bescheidene Mitträger der andlung die wichtigeren. Dies zeigt sich technisch in verchiedenen Momenten. Einmal haben wenigstens 3 von nen (das Fräulein von Narison, des Magen Tochter und er Thorwart) Antheil an mehr als einer dramatischen orm, dann erscheinen wenigstens 3 von ihnen (der fremde itter, die „Ritter" und die ältere Schwester) im „besseren" olylog, endlich haben 7 von ihnen (also die obigen 3 und er hûsherre, der Wirt, Frau von Narison und die jüngere chwester) mehr als einen Auftritt, so dass die Gesammteit von 15 Figuren mit 670 Zeilen für die Einzelfigur eine urchschnittszeilenzahl von 44 erzielt. Die Hilfsfiguren sind ie unwichtigeren. Sie umfassen 10 Stück mit 199 Zeilen, lso 20 Zeilen im Durchschnitt, und sind als informative iguren natürlich auf den Duolog beschränkt (5 Stück mit 50 Zeilen, also 30 Zeilen im Durchschnitt), als Stimmungsguren auf die Ansprache und den Monolog beschränkt 5 Stück mit 49 Zeilen, also 10 Zeilen im Durchschnitt).

Überschaut man die Ergebnisse der Figuren-Technik, vie sie bisher im Hinblick auf die Gesammtdichtung untersucht worden ist, so muss man zu dem Schlusse kommen, lass der Dichter als eminenter Meister seiner Kunst es verstanden hat, durch die feine Wahl der technischen Ausdrucksmittel in schärfster Art zu charakterisieren.

B. Die Figuren-Technik in den verschiedenen Compositionstheilen.

Hat die allgemeine Figuren-Technik die einzelnen Gattungen der Figuren und von den Hauptfiguren die einzelnen sogar individuell charakterisiert, so ersteht nun die Frage, ob die Figuren-Technik auch die verschiedenen Compositions-

theile charakterisiert, d. h. ob sich innerhalb der oben g
fundenen typischen Züge für die verschiedenen Compositio
theile charakteristische Nuancen ergeben, ohne dass di
so weit giengen, dass sie das typische Bild zerstörten. We
sich diese Frage positiv beantworten lässt, so bietet si
damit die eigentliche Bestätigung der allgemeinen Erge
nisse, d. h. es wird hiedurch deren typischer Wert erhär
und weiters zeigt sich darin eine neue, auf die Compo
tionstheile gerichtete Charakterisierungskraft der Figure
Technik, die im Detail noch feiner charakterisiert.

Zu oberst muss wie immer zwischen dem psychologisc
dramatischen I und dem fabulistisch-epischen II geschied
werden.

1. Zahl der Figuren.

Es verhält sich I : II = 9 : 27 = 1 : 3.

Das psychologische I hat also wenig Figuren, es cc
centriert seine psychologischen Probleme auf wenige Träg
und wirkt dadurch dramatisch intensiver, als das fabu
stische II, dem schon die reichere Außenhandlung viel me
Figuren aufdrängt, was naturgemäß zu dramatischer Exte
sität führt.

2. Haupt- und Nebenfiguren.

a) Zahl.

Es verhalten sich:

in I: Hf. : Nf. = 3 : 6 = 1 : 2
„ II: = 4 : 23 = 1 : —6

Aus der gleichen Ursache ergibt sich auch im De
die gleiche Wirkung: in Haupt- und Nebenfiguren is
concentrierter, während II besonders mit seinen vie
Nebenfiguren sich ins Breite verflacht.

b) Masse und Frequenz.

Es verhalten sich:

in I: Hf. : Nf. = 799 : 340 = $2^1/_3$: 1 } in Bezug
„ II: = $1730^2/_3$: $887^1/_2$ = 2 : 1 } auf die Ma

Die Hauptfiguren sind also im psychologischen I (
Nebenfiguren an Masse etwas mehr überlegen als im fab
stischen II.

Es verhalten sich:

in I: Hf.: Nf. = 27 : 8 = $3^1/_3$: 1 } in Bezug auf die Frequenz.
„ II: = 59 : 45 = $1^1/_3$: 1 }

Es treten also im psychologischen I die Hauptfiguren relativ fast dreimal öfter auf als im fabulistischen II.

Zieht man daraus die Durchschnittslänge des Einzelauftritts, so verhalten sich

in I: Hf. : Nf. = 30 : 42 = 1 : $1^2/_5$
„ II: = 30 : 20 = $1^1/_2$: 1

In I sind die Auftritte der Nebenfiguren länger, diese also bedeutender, in II kürzer, die Nebenfiguren also minder bedeutend: die psychologische Tendenz von I erstreckt sich demnach bis auf die Nebenfiguren.

So unterscheiden sich denn I und II in Bezug auf die äußerlichen Qualitäten ihrer Haupt- und Nebenfiguren sehr deutlich.

c) Dramatische Intensität.

Eine Vorstellung von der innerlichen Qualität der Figurenarten bietet ein Vergleich ihrer Antheilnahme an den verschiedengearteten dramatischen Formen.

Es möge vorerst das Kriterium aus der **Masse** geholt werden:

α) Die Hauptfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in I: dr. : lyr. = 609 : 190 = +3 : 1
„ II: = $1526^2/_3$: 204 = $7^1/_2$: 1

Die Hauptfiguren sind also in I mehr als doppelt so lyrisch als in II. Wo eine Figur wichtiger ist, da wird auch ihre Stimmung wertvoller und somit auch ihr Monolog stärker werden. Dies gilt für das psychologische I.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = 543 : 66 = $5^1/_4$: 1
„ II: = $1113^2/_3$: 413 = −3 : 1

Die Hauptfiguren sind also in I fast halb so schw
an Ansprache als in II. Die stark mangelnde Halbdram
ist ein anderer Beweis für die größere dramatische In
sität der Hauptfiguren im psychologischen I.

3. Der Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = 406 : 137 = 3 : 1
„ II: = 932²/₃ : 181 = +5 : 1

Die Hauptfiguren sind also in I reicher an Polyl
als in II, d. h. sie ergreifen im psychologischen Theil
der wuchtigeren dramatischen Form des Polylogs stä
Besitz als von der schwächeren des Duologs.

So zeigt sich denn in allen Formen, dass die Ha
figuren in I dramatisch intensiver sind als in II, u.
positiv durch ihre viel stärkere Lyrik und ihre stär
Antheilnahme am Polylog, negativ durch ihre schwäc
Antheilnahme an der Ansprache und am Duolog.

β) Die Nebenfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in I: dr. : lyr. = 320 : 20 = 16 : 1
„ II: = 841 : 46 = 18 : 1

Das lyrische Element ist bei Nebenfiguren überh
sehr gering, der Unterschied zu Gunsten von I auch
minimal.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = 301 : 19 = —16 : 1
„ II: = 752 : 89 = — 8½ : 1

Die schwächliche Halbdramatik ist also in I dop
schwächer vertreten als in II.

3. Der Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = 113 : 188 = 1 : 1²/₃
„ II: = 606½ : 146 = +4 : 1

Der Polylog — für die Nebenfiguren dramatisch wertvoller als der Duolog — überwiegt also in I, wird aber in II vom schwächeren Duolog um mehr als das Vierfache übertroffen.

So zeigt sich denn an allen Formen, dass die Nebenfiguren in I dramatisch intensiver sind als in II, u. zw. positiv durch ihre stärkere Antheilnahme am Polylog, negativ durch ihre schwächere Antheilnahme an der Ansprache und an dem Duolog.

Die Erklärung gibt ein Blick auf die numerische Vertretung der verschiedenen Arten von Nebenfiguren: in I erscheinen 6 Nebenfiguren, u. zw. 3 Mitspieler, 2 Spielfiguren und 1 Hilfsfigur; in II erscheinen 23 Nebenfiguren, u. zw. 2 Mitspieler, 13 Spielfiguren und 8 Hilfsfiguren.

Nach den Kriterien der Masse möge nun auch das der **Frequenz** beachtet werden.

α) Die Hauptfiguren.

1. Der Monolog.

An Zahl der Auftritte verhält sich:

in I: dr. : lyr. $= 21 : 6 = 3^1/_2 : 1$
„ II: $= 50 : 9 = 5^1/_2 : 1$

Der Monolog ist also in I häufiger, in II seltener.

2. Die Ansprache.

I Dial. : Anspr. $= 16 : 5 = 3^1/_5 : 1$
II $= 31 : 19 = 1^2/_3 : 1$

Die Ansprache ist also in I viel seltener, in II viel häufiger.

3. Der Duolog und Polylog.

I: Duol. : Pol. $= 12 : 4 = 3 : 1$
II: $= 26 : 5 = 5^1/_5 : 1$

Es ist also der Duolog in I seltener, in II häufiger, der Polylog in I häufiger, in II seltener.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittsstärke des Einzelauftritts, also seine durchschnittliche Zeilenzahl, so verhält sich:

in Duol.:	I : II	= 34	: 36	= 1	: 1
„ Pol.:		= 34	: 36	= 1	: 1
„ Anspr.:		= 13	: 21	= 1	: $1^1/_2$
„ Mon.:		= $31^2/_3$	: $22^2/_3$	= $1^1/_2$	: 1

Es herrscht also bezüglich des Duologs und Polylo kein Unterschied; in dem wichtigeren Monolog ist I um (Hälfte stärker, in der minderrichtigen Ansprache ist II u die Hälfte stärker. Die Hauptfiguren sind also in Bez auf Frequenz und damit hinsichtlich der Stärke ihres Einz auftritts in I dramatisch intensiver als in II.

β) Die Nebenfiguren.

1. Der Monolog.

An Zahl der Auftritte verhält sich:

in I:	dram. : lyr. =	6 : 2	= 3	: 1
„ II:	=	39 : 6	= $6^1/_2$	: 1

Der Monolog ist also in I doppelt so häufig als in

2. Die Ansprache.

I:	Dial. : Anspr. =	5 : 1	= 5	: 1
II:	=	30 : 9	= $3^1/_3$	: 1

Die Ansprache ist also in I seltener als in II.

3. Der Duolog und Polylog.

I:	Duol. : Pol. =	2 : 3	= 1 : $1^1/_2$
II:	=	24 : 6	= 4 : 1

Der für die Nebenfiguren bedeutendere Polylog üb wiegt in I ziemlich stark, der für die Nebenfiguren min bedeutende Duolog überwiegt in II sehr stark.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschni stärke des Einzelauftritts, also seine durchschnittliche Zeil zahl, so verhält sich:

im Duol.:	I : II	= 56 : 25	= $2^1/_4$	: 1
„ Pol.:		= 62 : 24	= $+2^1/_2$	: 1
„ Anspr.:		= 19 : 10	= -2	: 1
„ Mon.:		= 10 : $7^2/_3$	= $1^1/_3$	: 1

Die Nebenfiguren sind also in Bezug auf die Frequ an den wichtigen dramatischen Formen (nämlich an Mono

und Polylog) in I stärker, an den minder wichtigen (nämlich an Duolog und Ansprache) in II stärker; sie sind demnach in I dramatisch intensiver als in II. Das geht so weit, dass sie an Länge des Einzelauftritts in I durchaus stärker erscheinen als in II, besonders im wichtigen Polylog.

Es herrschen also zwischen I und II auf allen Punkten starke, und immer feincharakteristische Unterschiede in Hinblick auf die dramatische Behandlung der Haupt- und Nebenfiguren.

Hiezu stimmt aufs beste der geistige Verkehr der beiden Gruppen untereinander, wonach sich die dramatischen Formen des Duologs und Polylogs in drei Arten spalten: in solche, die nur von Hauptfiguren getragen werden (HH), die von Haupt- und Nebenfiguren getragen werden (HN) und endlich die nur von Nebenfiguren getragen werden (NN).

NN erscheint in I gar nicht (denn von dem einen NN-Duolog, der in Kalogreants Bericht eingeflochten ist, muss ja hier, wo es die echten Figuren der eigentlichen Handlung betrifft, abgesehen werden). In II ist der Antheil von NN auch nicht groß:

$$(HH + HN) : NN = 1641 : 225 = 7\,^1/_3 : 1$$

doch er nuanciert sich sehr stark nach Duolog und Polylog:

$$\begin{array}{ll} \text{Duol.:} & (HH + HN) : NN = 1400 : 139 = 10 : 1 \\ \text{Pol.:} & \qquad\qquad\qquad = 241 : 86 = 3 : 1 \end{array}$$

Es wird also der Polylog um mehr als dreimal stärker von NN bevorzugt im Vergleich mit dem Duolog.

Vergleicht man den Antheil der Hauptfiguren an HH und HN, so verhält sich:

$$\begin{array}{ll} \text{1. Beim Duol. in I:} & HH : HN = 406 : 0 = \infty : 0 \\ \text{II:} & \qquad\quad = 672 : 728 = 1 : 1\,^1/_{12} \end{array}$$

Der Duolog von I erscheint also ausschließlich im Dienste der Hauptfiguren: das dramatisch intensive I hält die dramatisch-intensivste Form den dramatisch-intensivsten Figuren frei. Der Duolog von II ist zur stärkeren Hälfte gemischt: die formal-feine Empfindung für das dramatische nimmt auf dem Boden des antidramatisch-epischen II ab.

2. Beim Pol. in I: H H : H N = 109 : 216 = 1 : 2
II: = 81 : 160 = 1 : 2

In der dramatisch schlechteren Form überwiegen also die dramatisch minder intensiven H N den intensiven H H um das Doppelte. Überdies reagiert der dramatisch schlechtere Polylog nicht mehr auf die Verschiedenheit von I und II.

3. Die Helden und die Vertrauten.

Da der Unterschied der beiden Großgruppen: Haupt- und Nebenfiguren zwischen I und II so bedeutend ist, liegt die Vermuthung nahe, dass auch innerhalb der Hauptfiguren, zwischen dem Heldenpaar und dem Vertrautenpaar, gleichermaßen sich charakteristische Unterschiede zwischen I und II ergeben werden.

a) **Zahl.**

Es verhalten sich:
in I: H : V = 2 : 1
„ II: = 2 : 2

In I findet sich also nur die Vertraute der Heldin, Lunete, die mit ihrer liebenswürdigen, positiven Intrigue in der Verwicklung die aufkeimende Liebe im Heldenpaar zu hellen Flammen schürt. Erst, nachdem die Handlung in Gang gekommen, d. h. in II, tritt für den hemmenden Vertrauten des Helden, für Gâwein, die Nothwendigkeit zur Entfaltung seiner negativen Intrigue ein.

b) **Masse und Frequenz.**

Es verhalten sich:
in I: H : V = $444\frac{1}{2}$: $354\frac{1}{2}$ = $1\frac{1}{4}$: 1
„ II: = 962 : $768\frac{2}{3}$ = $1\frac{1}{4}$: 1

Es besteht rücksichtlich der Masse kein Unterschied zwischen I und II. Wohl aber in Bezug auf die Zahl der Auftritte:
I: H : V = 17 : 10 = $1\frac{2}{3}$: 1
II: = 44 : 15 = $2\frac{1}{2}$: 1

Die Zahl der Auftritte nimmt für die Vertrauten in II ab, sie verlieren eben im Verlauf der Handlung an Einfluss.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhalten sich:

in I: $H : V = 26 : 35 = 1 : 1^{2}/_{5}$
„ II: $= 22 : 51 = 1 : 2$

Die Helden werden also in II absolut und relativ lebhafter, die Vertrauten um vieles schwerfälliger.

So gewinnen denn die Helden im Verlauf der Handlung in dramatischer Extensität, die Vertrauten verlieren daran.

c) Dramatische Intensität.

Für die innere Qualität der Figurenarten bietet sich ls Kriterium ihre Antheilnahme an den verschiedenartigen ramatischen Formen. Es soll hier bloß in Rücksicht auf as Hauptmoment, auf die Masse in Anwendung kommen.

α) Die Helden.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in I: dr. : lyr. $= 254^{1}/_{2} : 190 = 1^{1}/_{3} : 1$
„ II: $= 758 : 204 = 3^{3}/_{4} : 1$

Die Helden sind also in I viel lyrischer als in II.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. $= 242^{1}/_{2} : 12 = 20 : 1$
„ II: $= 645 : 113 = +5^{1}/_{2} : 1$

Es kommt also in I fast gar keine Ansprache vor.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. $= 131^{1}/_{2} : 111 = +1^{1}/_{6} : 1$
„ II: $= 539 : 106 = 5 : 1$

Der Polylog ist also in I viel stärker als in II.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigt sich, ss die Helden in I intensiver entwickelt sind als in II, nn sie haben in I an dem dramatisch wichtigen Monolog d wuchtigen Polylog viel größeren Antheil, am dramaich minder wuchtigen Duolog und besonders an der minder ichtigen Ansprache viel geringeren Antheil als in II.

β) Die Vertrauten.

1. Der Monolog.

Er fehlt in I (excl. 3 dubiose Zeilen: „Gâwein“) vö

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = $300\frac{1}{2}$: 54 = —6 : 1
„ II: = $468\frac{2}{3}$: 300 = $+1\frac{1}{2}$: 1

In I ist die Ansprache sehr schwach, in II sehr st entwickelt.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = $274\frac{1}{2}$: 26 = $+10\frac{1}{2}$: 1
„ II: . = $393\frac{2}{3}$: 75 = $5\frac{1}{4}$: 1

Der Duolog ist also in I doppelt so stark als in I
Diese Unterschiede zwischen I und II ergeben s alle aus dem Umstande, das in I nur eine Vertraute II aber das Vertrautenpaar erscheint. Es ist schon o bei der allgemeinen Charakterisierung der Figuren na gewiesen worden, dass die Vertraute als Weib im — hau sächlichen — Verkehr mit ihrer Herrin, einem Weibe, der überredenden Wechselrede bedienen muss, während wein gegenüber Iwein mit der ruhigen Ansprache al auskommt.

4. Held und Heldin.

Nachdem sich auch für die Kleingruppen innerh der Hauptfiguren überall charakteristische Unterschi zwischen I und II ergeben haben, fragt es sich schließl ob sich diese Unterschiede für Held und Heldin individ geltend machen.

a) Dramatische Extensität.

Die dramatische Extensität bemisst sich nach M und Frequenz.

Es verhält sich:

in I: Held : Heldin = 197 : $247\frac{1}{2}$ = 1 : $1\frac{1}{4}$
„ II: = 833 : 129 = $6\frac{1}{2}$: 1

Im psychologischen I ist also die Heldin die stärkere, im fabulistischen II ist der Held weitaus stärker. Das Weib nimmt mehr an der Innenhandlung, der Mann mehr an der Außenhandlung theil. Der geschlechtige Unterschied im Heldenpaar zeigt sich also auch für I und II. Dazu stimmt die Frequenz.

Es verhält sich:

in I: Held : Heldin = 9 : 8 = +1 : 1
„ II: = 37 : 6 = +6 : 1

Im psychologischen I sind beide gleich stark an Auftritten, in II überragt der Mann das Weib um das Sechsfache.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhält sich in Bezug auf dessen Länge

in I: Held : Heldin = 22 : 31 = 1 : $1^{1}/_{3}$
„ II: = —23 : $21^{1}/_{2}$ = 1 : 1

Im intensiveren I sind die Einzelauftritte im ganzen länger, im extensiveren II kürzer, weil in I das defensive Weib mit seinen längeren Auftritten dem offensiven Mann mit seinen kürzeren Auftritten gegenübersteht.

So spiegeln sich denn in den Erscheinungen der dramatischen Extensität die individuellen Eigenschaften von Held und Heldin und zwar sowohl nach der geschlechtigen, wie nach der functionellen Seite hin sehr charakteristisch im Unterschied von I und II.

b) **Dramatische Intensität.**

Sie verräth sich in der Antheilnahme der Figuren an den verschiedenartigen dramatischen Formen.

Der Held ist im psychologischen I riesig lyrisch (dr.: lyr. = 82 : 115 = 1 : —$1^{1}/_{2}$) und stark polylogisch (Duol.: Pol. = 24 : 46 = 1 : —2). Er ist also hier sehr weichherzig und schwachmüthig, er klagt einsam und handelt nur mit Unterstützung der Vertrauten. Im Gegensatz hiezu verhält sich die Heldin kühler, klüger: sie hat weit weniger Lyrik (dr. : lyr. = $172^{1}/_{2}$: 75 = —$2^{1}/_{3}$: 1) und ist stark duologisch ($107^{1}/_{2}$: 65 = $1^{2}/_{3}$: 1). So zeichnen ihn die dramatischen

Formen als Vertreter der Sentimentalität, sie als Vertreterin der Reflexion, ihn als Gefühls-, sie als Verstandesmenschen — in höchst charakteristischer Art für die höfische Cultur des deutschen Mittelalters und nicht ohne allgemein-menschliche, specifisch-geschlechtige Bedeutung.

Im fabulistischen II wird der Held activer, energischer: seine Lyrik schrumpft zusammen (dr. : lyr. = 629 : 204 = = +3 : 1), sein Duolog überwiegt den Polylog mächtig (Duol. : Pol. = 474 : 71 = $6^2/_3$: 1). Die Heldin wird hier noch bewusster: Lyrik fehlt völlig und der Duolog überwiegt den Polylog noch stärker als in I (Duol. : Pol. = 65 : 35 = = —2 : 1).

Wie die dramatische Extensität, zeichnet sich auch die dramatische Intensität der beiden Figuren bis ins Persönliche aus.

Die Unterschiede der Figurentechnik zwischen I und II sind so groß und so fein, dass man die Untersuchung weiterzuführen veranlasst wird, um zwischen Entwicklung *(A)* und Lösung *(B)* innerhalb II zu sondern.

1. Die Haupt- und Nebenfiguren.

In erster Linie handelt es sich wiederum um die beiden Großgruppen, die Haupt- und Nebenfiguren.

a) Zahl.

A: Hf. : Nf. = 4 : 11 = 1 : $2^3/_4$
B: = 4 : 14 = 1 : $3^1/_2$

Es hat also *A* wie *B* sämmtliche Hauptfiguren, hat aber *B* mehr Nebenfiguren als *A* wegen der sich immer mehr verwickelnden Außenhandlung.

b) Die dramatische Extensität.

Es verhalten sich an Masse:

in *A*: Hf. : Nf. = $1051^1/_2$: $395^1/_2$ = +$2^1/_2$: 1
„ *B*: = 679 : $492^1/_2$ = $1^2/_5$: 1

Es werden also in *B* die Hauptfiguren schwächer, die Nebenfiguren stärker. Dies zeigt auch die Frequenz.

Es verhalten sich in Bezug auf die Zahl der Auftritte:

in A: Hf. : Nf. = 31 : 19 = +1½ : 1
„ B: = 28 : 26 = 1 : 1

Somit überragen die Hauptfiguren die Nebenfiguren noch um die starke Hälfte, während in B fast Gleich-cht herrscht.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnitts- des Einzelauftrittes, so verhalten sich in Bezug auf n Zeilenmenge:

in A: Hf. : Nf. = 34 : —21 = 1⅝ : 1
„ B: = 24¼ : 19 = 1¼ : 1

Demnach sind in A die Auftritte der beiden Figuren- länger als in B, in A übertreffen aber die Haupt-n an Länge die Nebenfiguren um ein Beträchtliches n B nur um sehr Weniges (¼).

Das Ergebnis dieser Erscheinungen ist, dass die Neben-n von A zu B an Extensität zunehmen, die Haupt-n abnehmen.

c) Die dramatische Intensität.

α) Die Hauptfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in A: dr. : lyr. = 876½ : 175 = 5 : 1
„ B: = 650 : 29 = 22½ : 1

Es ist also A viel lyrischer als B.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in A: Dial. : Anspr. = 526½ : 350 = 1½ : 1
„ B: = 587 : 63 = 9 : 1

Es ist also A viel reicher an Ansprachen als B.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in A: Duol. : Pol. = 526½ : 0 = ∞ : 0
„ B: = 406 : 181 = 2¼ : 1

Es fehlt also der Polylog in *A* völlig und er ist in ziemlich stark entwickelt.

Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so schei[illegible] das Bild zu verschwimmen: die Hauptfiguren sind in [illegible] intensiver durch den viermal stärkeren Monolog und de[illegible] völligen Mangel an Polylog, in *B* aber durch die fast mangelnde Ansprache. Das gleicht sich wohl beiläufig aus — was nicht zu verwundern, denn *A* und *B* fließen doch in die höhere Einheit des fabulistischen II zusammen. Die Abweichungen von *A* und *B* finden aber ihre zwingende Erklärung aus der Eigenart der Fabel und der geistigen Probleme einerseits in der Entwicklung, andererseits in der Lösung. In der Entwicklung erscheinen die Hauptfiguren getrennt, daher kein Polylog und viel Lyrik der Einsamen, in der Lösung erscheinen die Hauptfiguren combiniert, daher Polylog und wenig Lyrik. In der Entwicklung ist die äußere Handlung am äußerlichsten, daher viel Ansprache, in der Lösung ist sie verinnerlicht, daher wenig Ansprache.

Die Hauptfiguren unterscheiden sich also zwischen *A* und *B* nur an dramatischer Extensität: sie verlieren beim Übergang von *A* zu *B*, da sie von den mit der anwachsenden Außenhandlung erstarkenden Nebenfiguren überwuchert werden; die Hauptfiguren unterscheiden sich hingegen an dramatischer Intensität zwischen *A* und *B* nicht, aber zeigen charakteristisch wechselnde Nuancen.

β) Die Nebenfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in *A*: dr. : lyr. = 381 $^1/_2$: 14 = 27 : 1
„ *B*: = 460 : 32 = +14 : 1

Es ist also *B* doppelt so lyrisch als *A*.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in *A*: Dial. : Anspr. = 364 $^1/_2$: 17 = 21 $^1/_2$: 1
„ *B*: = 388 : 72 = 5 $^2/_5$: 1

Es hat also *B* viermal mehr Ansprache als *A*.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in A: Duol. : Pol. $= 278^1/_2 : 86 = 3^1/_2 : 1$
„ B: $= 328 \quad : 60 = 5^1/_2 : 1$

Es hat also B viel weniger Polyloge als A.

Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so sind die Nebenfiguren in A dramatisch intensiver, denn sie erscheinen öfter im Polylog, der für sie stärkeren Form und seltener in der Ansprache (als informative Hilfsfiguren) und im Monolog (als stimmunggebende Hilfsfiguren).

Die Nebenfiguren wachsen von A zu B, also nur an dramatischer Extensität, verlieren aber von A zu B an dramatischer Intensität.

Dazu stimmt das numerische Verhältnis der einzelnen Gattungen der Nebenfiguren. Es erscheinen in A: 11 Nebenfiguren, u. zw. 2 Mitspieler, 7 Spielfiguren und 2 Hilfsfiguren, in B: 14 Nebenfiguren, u. zw. 1 Mitspieler, 7 Spielfiguren und 6 Hilfsfiguren.

Somit haben sich auch für A und B, für die Entwicklung und Lösung charakteristische Unterschiede in der Figuren-Technik bezüglich der Hauptfiguren und Nebenfiguren ergeben.

Dass von A zu B die Hauptfiguren an Extensität abnehmen, die Nebenfiguren zunehmen, weiters dass sich die Hauptfiguren an Intensität gleich bleiben, die Nebenfiguren abnehmen, beweist auch der Verkehr der Hauptfiguren und Nebenfiguren innerhalb des Duologs und Polylogs. Nach den Trägern unterscheiden sich die dramatischen Formen in HH-, HN- und NN-Formen.

1. Die NN-Formen.

Sieht man von einem zweifelhaften, weil allzu zerstückten, also besser aufzulösenden NN-Polylog in A (noch dazu eingesprengt im dramatischen Bericht) — wie billig — ab, so finden sich nur NN-Duologe. Ihre Stärke ergibt der Vergleich mit den vereinigten HH- und HN-Duologen.

Es verhält sich:

in A: (HH + HN) : NN $= 739 : 66 = 11 : 1$
„ B: $= 661 : 73 = 9 : 1$

Es ist also *B* reicher an NN-Duologen als *A*, f
in den Nebenfiguren extensiver als *A*.

2. Die HH und HN-Formen.

Sie verfügen über den Duolog und Polylog.

a) Der Duolog.

Es verhält sich:

in *A*: HH : HN = 409 : 330 = $1^1/_4$: 1
„ *B*: = 263 : 398 = 1 : $1^1/_2$

In *B* werden also die Nebenfiguren mit den :
figuren im Duolog viel mehr vermischt als in *A*.

b) Der Polylog.

Es erscheint die HN-Form in *A* noch nicht, wol
in *B*: HH : HN = 81 : 160 = 1 : 2
u. zw. sofort mit starker Überwucherung der HH-F
Die Nebenfiguren vermengen sich also schrittwe:
A zu *B* immer mehr mit den Hauptfiguren infolge c
wachsenden Außenhandlung. Ihr Wachsthum ist al
äußerliches, sie verlieren an Intensität, wie die :
figuren an Extensität zu gleicher Zeit einbüßen. I
dies die nothwendigen Folgen der Wechselbeziel
zwischen der psychologischen Innen- und fabulis
Außenhandlung: schon in *A* ist die erstere von le
überwuchert und wird es äußerlich in *B* noch mehr
die Innenhandlung gewinnt beim Übergang von *A*
an innerer Kraft, während die Außenhandlung gleic
an äußerer Kraft verliert.

2. Die Helden und Vertrauten.

Die Großgruppe der Hauptfiguren zerfällt in
beiden kleineren Gruppen.

a) Zahl der Figuren.

Sämmtliche vier Figuren erscheinen sowohl in *A*

b) Dramatische Extensität.

An Masse verhalten sich:

in *A*: H. : V. = $566^1/_2$: 485 = $1^1/_6$: 1
„ *B*: = $395^1/_3$: $283^2/_3$ = $1^2/_5$: 1

Man sieht, wie die Vertrauten im Verlauf der Handlung immer schwächer werden.

An Frequenz verhalten sich:

in *A*: H. : V. = 25 : 6 = + 4 : 1
„ *B*: = 19 : 9 = 2 : 1

In Bezug auf Lebhaftigkeit nehmen die Vertrauten gegen Ende zu. Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhalten sich

in *A*: H. : V. = 22 : 81
„ *B*: = 21 : 31

Die Helden zeigen keine Veränderung, die Vertrauten werden in *B* leichter.

Fasst man diese Ergebnisse zusammen, so bleiben die Helden an sich im Hinblick auf *A* und *B* stationär; gegenüber ihren Vertrauten wachsen sie an Selbständigkeit. Die Vertrauten an sich verlieren von *A* zu *B* an Masse, gewinnen aber an Lebhaftigkeit. Die Entwicklung fördert sie nur äußerlich, die Lösung innerlich. All dies stimmt zum organischen Bau einer Intriguen-Handlung, als welche sich — äußerlich besehen — die Iwein-Handlung erweist.

c) Dramatische Intensität.

α) Die Helden.

Die Unterschiede sind hier sehr auffallend.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in *A*: dr. : lyr. = 391 $^1/_2$: 175 = + 2 $^1/_4$: 1
„ *B*: = 366 $^1/_2$: 29 = + 12 : 1

Die Helden sind in *A* stark lyrisch, in *B* fast unlyrisch.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in *A*: Dial. : Ansp. = 287 $^1/_2$: 104 = — 3 : 1
„ *B*: = 357 $^1/_2$: 9 = ∞ : 0

Die Helden haben in *A* viel, in *B* fast keine Ansprache.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in *A*: Duol. : Pol. = $287\frac{1}{2}$: 0 = ∞ : 0
„ *B*: = $251\frac{1}{3}$: 106 = $2\frac{1}{2}$: 1

Die Helden sind in *A* ausschließlich duologisch, in *B* stark polylogisch.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigen die Helden in der Entwicklung viel Lyrik und Ansprache, sehr viel Duolog und keinen Polylog, in der Lösung fast keine Lyrik und Ansprache, neben Duolog viel Polylog. Die Helden erscheinen danach in der Entwicklung innerlich und äußerlich isoliert, in der Lösung combiniert. Das ist die natürliche Folge des Ganges der Handlung. Die Unterschiede zwischen *A* und *B* entspringen aus der formalen Composition.

β) Die Vertrauten.

Sie zeigen naturgemäß dieselbe Entwicklung.

Lyrisch sind sie überhaupt nicht.

An Ansprache sind sie stark in *A*, schwach in *B*.

A: Dial. : Anspr. = 239 : 246 = 1 : +1
B: = $229\frac{1}{3}$: 54 = +4 : 1

Der Polylog fehlt ihnen in *A*, ist aber stark in *B*.

A: Duol. : Pol. = 239 : 0 = ∞ : 0
B: = $154\frac{2}{3}$: 75 = 2 : 1

Auch hier ist für die Unterschiede zwischen *A* und *B* ausschließlich die formale Composition entscheidend.

Führt man die Untersuchung bis ins feinste Detail, indem man den Helden und die Heldin auf ihre dramatischen Unterschiede zwischen *A* und *B* prüft, so müssen sich im allgemeinen dieselben Verhältnisse ergeben. Nur ist in *B* die Heldin polylogischer als der Held, da sie — die Vertraute an ihrer Seite — bloß erotisch zu Worte kommt.

Die Figuren und der Bau des Duologs.

Da die dramatischen Formen in allen ihren Erscheinungen enge Beziehungen zur Figuren-Technik aufweisen, genetisch gesprochen: da all diese Erscheinungen in den

psychologischen Charakterisierung der Figuren begründet sind, so dürfte sich dieser Einfluss wohl auch auf das feinste Detail der früheren Untersuchung, auf den Bau des Duologs erstrecken. Er zerfällt in Hinblick auf die Figuren in drei Arten:

1. Der Hauptfiguren-Duolog (HH) wird ausschließlich von Hauptfiguren getragen,

2. der Haupt- und Nebenfiguren-Duolog (HN) von einer Haupt- und einer Nebenfigur,

3. der Nebenfiguren-Duolog (NN) ausschließlich von Nebenfiguren.

In Hinblick auf die Länge der Redestücke zerfallen diese in kurze (bis 5 Zeilen), in mittlere (bis 15 Zeilen) und in lange (bis 87 Zeilen). Das Verhältnis der kurzen zur Summe der mittleren und langen verräth die Qualität des Duologs rücksichtlich seiner Lebhaftigkeit oder Schwerfälligkeit. Das summarische Ergebnis für die drei Duologarten ist hienach folgendes:

Es verhält sich:	kurz	:	mittel + lang	
in HH:	69	:	55	$= 1^1/_4 : 1$
„ HN:	18	:	40	$= 1 : 2^1/_4$
„ NN:	6	:	9	$= 1 : 1^1/_8$

Es strebt also HH nach kurzen Redestücken und ist lebendig, HN nach langen Redestücken und ist schwerfällig, NN nach mittleren Redestücken und ist ausgeglichen.

Die Begründung liegt auf der Hand: im HH-Duolog stehen sich ebenbürtige Gegner gegenüber mit gleich starker geistiger Intensität, die sich in temperamentvoller Kürze der Wechselrede ausgibt; im HN-Duolog ist ein Theil passiv (entweder die den Befehl empfangende Nebenfigur, oder die den Bericht erhaltende Hauptfigur), daher die Tendenz nach langen Redestücken; im NN-Duolog herrscht bei den Sprechern statt des persönlichen das factische Interesse und zwar auf beiden Seiten, was nothwendig eine im mittleren ausgleichende Wirkung auf die Länge der Redestücke ausübt.

Dies die Verhältnisse in Hinblick auf die Gesammtdichtung.

Es fragt sich nun, ob innerhalb der Hauptabschnitte der Fabel sich charakteristische Veränderungen ergeben.

a) Der HH-Duolog.

Es verhält sich:

	kurz : mittel + lang		
in I:	41 :	21	= 2 : 1
„ II:	28 :	34	= 1 : 1¼

Der Unterschied ist sehr groß, hält sich aber innerhalb der Grenzen des typischen: in I ist der Du viel lebhafter, gewissermaßen dramatischer als in II, w schwerfälliger, gewissermaßen epischer wird. Dies sti zum psychologischen Charakter von I, zum fabulistis von II.

Dem passt sich auch das Detailverhältnis von m zu lang an.

Es verhält sich sich:

	mittel : lang	
in I:	14 : 7	= 2 : 1
„ II:	22 : 12	= 1⅚ : 1

Scheidet man weiters II in *A* und *B*, so verhält s

	kurz : mittel + lang		
in *A*:	19 :	20	= —1 : 1
„ *B*:	9 :	14	= 1 : 1½

In Einklang mit der Entwicklung der Fabel nimmt Lebhaftigkeit des Duologs im Verlauf der Handlung *B* ist noch weniger lebhaft als *A*, noch epischer als *A*

Dem passt sich auch das Detail an: es verhält sicl

	mittel : lang	
in *A*:	13 : 7	= 1⁶⁄₇ : 1
„ *B*:	9 : 5	= 1⅘ : 1

Der Bau der HH-Duologe steht also in feinfühlig Einklang mit der Entwicklung der Fabel.

b) Der HN-Duolog.

Er fehlt in I. Es verhält sich:

	kurz : mittel + lang		
in II:	18 :	40	= 1 : 2¼
u. zw. „ *A*:	10 :	19	= 1 : 1⁹⁄₁₀
„ B:	8 :	21	= 1 : 2⅝

Der epische, d. h. schwerfällige H N-Duolog steht gleich-
ls in Einklang mit der Entwicklung der Fabel, er wird
n *A* zu *B* der Hauptsache nach schwerfälliger. An sich
nder wichtig als der H H-Duolog zeigt er jedoch im
genden Detail fast keine Veränderung.

Es verhält sich:

	mittel	:	lang		
in II:	30	:	10	=	3 : 1
u. zw. „ *A*:	14	:	5	=	$2^4/_5$: 1
„ *B*:	16	:	5	=	$3^1/_5$: 1

c) Der N N-Duolog.

Er fehlt in I.

Freilich erscheint ein N N-Duolog, doch dieser ist im
amatischen Bericht eingesprengt, also secundär über-
efert und im Munde des verkürzt-lebhaft berichtenden
rzählers natürlich dessen Stimmung angepasst. Es verhält
ich hier:

kurz : mittel + lang		
13 : 5	=	$2^3/_5$: 1

mittel : lang		
4 : 1	=	4 : 1

Hier hat also dieser secundäre N N-Duolog dramatisch
abgefärbt.

Der eigentliche N N-Duolog ist nur in II und dies spär-
lich vertreten.

Es verhält sich:

	kurz	:	mittel + lang		
in II:	6	:	9	=	1 : $1^1/_2$
u. zw. „ *A*:	1	:	4	=	1 : 4
„ *B*:	4	:	1	=	4 : 1

Strebt der N N-Duolog in *A* nach Länge, so in *B* nach
Kürze. Bei seiner psychischen und physischen Unbedeutend-
heit reagiert er nicht mehr auf die Forderungen der Fabel-
bildung.

Es möge noch der wichtige H H-Duolog einer ein-
gehendsten Betrachtung unterworfen werden. Von den vier
Hauptfiguren ist der Vertraute Gâwein (mit zwei Rede-
stücken) wegen Geringfügigkeit außer Rechnung zu setzen.

1. Der HH-Duolog der Gesammtdichtung.

a) Zahl der Redestücke.

Der Held mit 34 und die Heldin mit 32 Redestüc
sind also numerisch fast gleich stark, werden aber von
Vertrauten Lunete mit 56 Redestücken weit übertrof
Die stark intriguenhaft geführte Handlung verlangt die

b) Länge der Redestücke.

Es verhält sich:	kurz	:	mittel + lang		
bei dem Helden:	21	:	13	=	$1^1/_2 : 1$
„ der Heldin:	22	:	10	=	$2^1/_5 : 1$
„ „ Vertrauten:	25	:	31	=	$1 : 1^1/_4$

Die Redestücke der Heldin, welche sich im bisheri
als ziemlich kühl und nüchtern erwiesen hat, streben
meisten nach Kürze, d. h. nach knapp-sachlichem Ausdr
in Einklang mit ihrem Charakter. Viel breiter, ausführlic
sind die Redestücke des Helden, der weicher im Gef
lebhafter in Phantasie, auch reicher an Worten wird.
radezu langathmig ist die Vertraute: sie ist ja die ü
redende Intriguantin und an sich ein redelustiges Persönc
Im Bau der Redestücke des HH-Duologs porträtieren
unwillkürlich die drei Hauptfiguren in intimster Art.

2. Der HH-Duolog in den Haupttheilen der Dichtu

a) Zahl der Redestücke.

Es verhält sich:

in I: Held : Heldin = 8 : 20 = $1 : 2^1/_2$
„ II: = 26 : 12 = $2^1/_6 : 1$

Es herrscht der völlige Gegensatz: in I ist die He
in II der Held numerisch reicher.

Es verhalten sich ferner:

in I: Helden : Vertraute = 28 : 34 = $1 : 1^1/_4$
„ II: = 38 : 22 = $1^3/_4 : 1$

Wiederum scharfer Gegensatz: die Helden gewir
die Vertraute verliert in II.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergibt sich, dass in I die psychologische Handlung zwar complicierter, aber auch äußerlicher ist: die Frauen und darunter besonders die Vertraute überwiegen den Mann; ferner dass in II die psychologische Handlung einfacher, aber innerlicher wird: Der Einfluss der Frauen verschiebt sich zu Gunsten des Einflusses vom Manne, die Vertraute verliert an Boden. — Es zeigt sich also im Verlauf der Gesammthandlung ein naturgemäßer Fortschritt in der Vertiefung der psychologischen Handlung.

b) Länge der Redestücke.

Sie steht völlig in geistigem Einklang mit den numerischen Verhältnissen.

Es verhält sich:		kurz :	mittel + lang =	
in I:	beim Helden:	7 :	1	= 7 : 1
	bei der Heldin:	15 :	5	= 3 : 1
	bei der Vertrauten:	19 :	15	= $1^1/_4$: 1
in II:	beim Helden:	14 :	12	= $1^1/_6$: 1
	bei der Heldin:	7 :	5	= $1^2/_5$: 1
	bei der Vertrauten:	6 :	16	= 1 : $2^2/_3$

Der Held gewinnt quantitativ von I zu II, indem seine Redestücke viel länger werden (I = 7 : 1, II = $1^1/_6$: 1).

Die Heldin verliert qualitativ von I zu II, indem ihre selteneren Redestücke länger und sie selbst damit schwerfälliger wird (I = 3 : 1, II = $1^2/_5$: 1).

Die Vertraute zeigt dasselbe Bild der Decadence in verschärftem Maße (I = $1^1/_4$: 1, II = 1 : $2^2/_3$).

3. Der HH-Duolog in *A* und *B*.

a) Zahl der Redestücke.

Es verhält sich:

in *A*: Held : Heldin = 19 : 8 = $2^1/_3$: 1
„ *B*: = 7 : 4 = $1^3/_4$: 1

Die Heldin wird in der Lösung wieder etwas stärker.

Es verhalten sich:

in *A*: Helden : Vertraute = 27 : 12 = $2^1/_4$: 1
„ *B*: = 11 : 10 = 1 : 1

Die Vertraute wird in der Lösung wieder stärker.

Die äußerliche Zusammenfassung und innerliche Ve tiefung am Schlusse führen naturgemäß zu diesenÁrsche nungen.

b) Länge der Redestücke.

Es verhält sich: kurz : mittel + lang =

		kurz		mittel + lang	
in *A*:	beim Helden:	11	:	8	= $1^1/_2$: 1
	bei der Heldin:	5	:	3	= $1^2/_3$: 1
	bei der Vertrauten:	3	:	9	= 1 : 3
in *B*:	beim Helden:	3	:	4	= 1 : 1¹
	bei der Heldin:	2	:	2	= 1 : 1
	bei der Vertrauten:	3	:	7	= 1 : 2¹

Es werden demnach die Helden von *A* zu *B* stärk und es wird die Vertraute schwächer d. h. die geistig Concentrierung des Problems auf das Heldenpaar nimn in wirkungsvoller Art zu.

Zeigt sich in der äußerlichen Zahl der Redestücke de Einfluss der Außenhandlung, so in der Länge der Rede stücke der Einfluss der Innenhandlung.

Der technische Bau des Duologs hat sich also als ur gemein symptomatisch für die geistige Bedeutung de Figuren erwiesen.

Die geistige Ökonomie des Duologs.

Es fragt sich hier um den geistigen Antheil, den jed der beiden sprechenden Figuren am Duolog hat, ausgedrück in den summarischen Zeilenziffern der Redestücke jeder de beiden Figuren.

Bei gleicher Belastung ergäbe sich zwischen diese summarischen Ziffern das Verhältnis von 1 : 1. Thatsächli schwankt es zwischen 1 : +1 und 1 : $20^1/_4$. In natürlich Scheidung ergeben sich zwei Kategorien:

1. Der eine Sprecher überragt mit seinem Zeilenpa den des andern bis zur Hälfte (1 : 1 —$1^1/_2$);

2. vom doppelten bis zum 20-fachen (1 : 2—20).

Die erste Kategorie tendiert nach harmonischer Ausgleichung der geistigen Arbeit, die letzte gefällt sich in Disharmonie.

Es verhält sich nun für die Gesammtdichtung:

harm. D. : disharm. D. = 16 : 17 = 1 : +1

Es zeigt sich also keine ausgesprochene Tendenz.

Scheidet man nach I oder II, so verhält sich:

in I: harm. D. : disharm. D. = 4 : 3 = $1^1/_3$: 1
„ II: = 12 : 14 = 1 : $1^1/_6$

Es tendiert also I nach Harmonie, II nach Disharmonie.

Dieser Unterschied beruht im wesentlichen auf den Trägern des Duologs. In I sind es mehr Hauptfiguren als in II.

Scheidet man also nach HH-, HN- und NN-Duologen, so verhält sich:

1. beim HH-Duolog: harm. : disharm. = 7 : 5 = $1^2/_5$: 1
2. „ HN- „ : = 7 : 7 = 1 : 1
3. „ NN- „ : = 2 : 5 = 1 : $2^1/_2$

Beim HH-Duologe herrscht beiderseits geistige Intensität, die in der Wirkung, d. h. in der Antheilnahme am Duolog zu harmonischer Ausgleichung führt;

beim NN-Duolog herrscht bloß factische Intensität, die zur Disharmonie führt;

beim HN-Duolog kommen beide Momente in Betracht, so dass verschwommene Verhältnisse zur naturgemäßen Folge werden.

Schluss.

Die vorliegende Untersuchung hat sich die Aufgabe gestellt, an „Iwein“ den künstlerischen Organismus des Epos klarzulegen. Dies sollte in sachlicher Art geschehen. So musste von der Wirkung auf die Ursache geschlossen werden, also von den Formen auf die Absichten, welche der Dichter — mehr oder minder bewusst — mit ihnen verfolgt und in den Eindrücken des Lesers erreicht. Dadurch ist die Untersuchung concret geworden, denn ihr unmittel-

bares Material bildeten die fassbaren und messbaren Formen. Es zeigte sich aber auch, dass diese Formen nicht zufälliger Willkür ihre Bildung verdanken, sondern sich gesetzmäßig entwickeln, weil sie künstlerischen Tendenzen gehorchen und dies umso treuer, je mehr sie sich im Detail specialisieren.

Die Untersuchung gieng vom Allgemeinsten, aber auch Wichtigsten aus, von der geistigen Gliederung der Dichtung, ihrer Composition. Nach der Darstellung des geistigen Problems der Dichtung zerfiel diese in drei Abschnitte: in die Verwicklung, Entwicklung und Lösung. Hinsichtlich der geistigen Materie, an der das Problem zur Darstellung kam, zerfiel die Dichtung in zwei Hauptheile: in das psychologische I (= Verwicklung) und in das fabulistische II (= Entwicklung [rein-fabulistisch II *A*] + Lösung [fabulistisch-psychologisch II *B*]). Für die künstlerische Ausgestaltung ergaben sich hiedurch zwei führende Tendenzen: Die Eigenarten der drei verschiedenen Phasen der Fabel in der Verwicklung, Entwicklung und Lösung machten sich einerseits geltend, andererseits aber auch die Bedürfnisse des psychologischen und fabulistischen Haupttheiles. Wie die Formen der Composition rein geistig sind, so sind sie auch völlig individuell: sie gehören der Einzeldichtung Iwein an, nicht aber dem Epos Iwein. Von diesen inneren Formen der Composition führte die Untersuchung zu den äußeren der Construction, zur materiellen Darstellung der Fabel in den einzelnen Bildern. Da die Fabel des Epos wie des Dramas nur in Bildern dargestellt werden kann, so war die Untersuchung auch hier noch nicht auf specifisch epischem Boden angelangt, konnte aber durch die Beziehungen der Construction zur Composition letztere in ihren Theilen noch schärfer charakterisieren. Als Kriterien ergeben sich Zahl und Länge der Bilder. Von da ab wurde die Untersuchung specifisch episch. Sie bemühte sich, die Bilder auf ihr eigentliches Wesen hin zu bestimmen, also auf ihre künstlerischen Functionen hin. Danach ergaben sich zwei Kategorien von Bildern: die epischen und dramatischen. Als Kriterien boten sich wieder Zahl und Länge der Bilder. Die charakteristischen Unterschiede der beiden Bildarten spiegelten sich hierin, sowohl in Bezug auf di

Gesammtdichtung, wie auf deren compositionelle Theile, welche hiedurch eine weitere Charakterisierung erfuhren. Damit war der künstlerische Aufbau des Epos erledigt. Es fragte sich nun nach der Ausführung im besonderen, nach den künstlerischen Elementen, mit denen jener Bau aufgeführt worden war. Es ergaben sich zwei Elemente: das epische und das dramatische. Sie wurden auf ihre Functionen — organische und ornamentale — hin geprüft, weiters in Beziehung gesetzt zur Gesammtdichtung, zu deren compositionellen Theilen (I, II *A*, *B*), wodurch die Eigenart derselben in helleres Licht rückte, und endlich zu den beiden Bildarten, wodurch die Gegensätzlichkeit derselben verschärft heraustrat. Weil die Bilder durch ihre Zugehörigkeit zu den einzelnen compositionellen Theilen der Dichtung verändert werden, so ergaben sich auch hinsichtlich ihrer elementaren Zusammensetzung neue Nuancen bezüglich ihrer Lage in den verschiedenen Compositionstheilen. Damit waren die allgemeinen künstlerischen Ausdrucksmittel im Epos und des Epos erschöpft.

Im weiteren wurde die Aufmerksamkeit dem wichtigeren dramatischen Elemente ausschließlich zugewendet. Hierin kommt ja die Dichtung in ihrem wertvolleren und feineren Wesen nach der psychologisch-problematischen Seite hin zu vorwiegendem Ausdruck. So wurde denn das dramatische Element in seine verschiedenartigen und verschiedenwertigen dramatischen Formen (Monolog, Ansprache, Duolog, Polylog) geschieden. Nach der functionellen Bestimmung der einzelnen Formen wurden deren Beziehungen zur Gesammtdichtung, zu den Compositionstheilen derselben, zu den Bildarten an sich und bezüglich ihrer Lage aufgedeckt. Wieder ergaben sich feinere charakteristische Momente für die Eigenart dieser Gebilde. Endlich wurde eine Erklärung der dramatischen Formen aus der Figuren-Technik versucht. Nachdem die Arten der Figuren und ihr Functionswert bestimmt waren, wurden die Figuren in Beziehung zu den früher gefundenen Kunstformen gesetzt, die hiedurch ihre letzte und feinste, weil rein psychologische Charakteristik erfuhren.

So hat denn die vorliegende Untersuchung auf ihrem Weg vom Allgemeinsten bis zum Besondersten die künst-

lerischen Ausdrucksmittel der Dichtung und des Epos „Iwein“ aufgezeigt. Die Composition musste zwar in subjectiver Anempfindung gefunden werden; dass die Deutung richtig war, bestätigte aber der sachlich-objective Nachweis, dass sämmtliche materielle Kunstformen auf die künstlerischen Bedürfnisse der einzelnen Compositionstheile functionell reagieren, dass in ihnen die compositionellen Tendenzen zu lebendigem Ausdruck kommen. Da es sich im Verlauf der Untersuchung darum gehandelt hat, die einzelnen Kunstformen erst zu finden, so ist dies letztere Ergebnis naturgemäß in seinen einzelnen Äußerungen über die ganze Untersuchung hin zerstreut. Es soll nun zusammengefasst werden.

I. Die materielle Composition.

Hienach gliedert sich die Dichtung in das psychologische I und in das fabulistische II. Die gegensätzlichen Tendenzen der Materie kommen hier zum Ausdruck.

1. Das psychologische I.

Schon im Hinblick auf die ideelle Composition — es umfasst die Verwicklung — zeigt es seine Besonderheit. Es ist sehr einheitlich gehalten, besteht nur aus der Exposition mit dem erregenden Moment und der einphasigen Handlung ohne Episode. Die weichere psychologische Materie ließ sich eben leichter einheitlich formen. Dies erweist auch die Construction: I hat weniger, aber längere Bilder.

Bezüglich der Darstellung in den beiden Bildarten hat I eine Vorliebe für epische Bilder, in deren summarischem Bericht es seinen fabulistischen Stoff erledigt, um sich die dramatischen Bilder für die Darstellung der ihm wichtigeren psychologischen Probleme möglichst freizuhalten. Darum sind hier die epischen Bilder, weil wichtig, auch relativ lang.

Hinsichtlich der elementaren Darstellung drängt I nach dem dramatischen Element, das es zur feinen Darlegung seiner psychologischen Probleme gar sehr braucht. Demzufolge ist das dramatische Bild von I sehr dramatisch, so zwar, dass das dramatische Element das epische hier in

allen Bildern überwiegt; die epischen Bilder sind auch weniger episch und nur zur Hälfte rein-episch.

Beachtet man die dramatischen Formen, so zeigt I große Vorliebe für den psychologisch-intimen Monolog, große Abneigung gegen die factenbringende Ansprache, es strebt nach dem wuchtigen Polylog und bildet seinen Duolog kräftiger aus. Es ist also intensiv dramatisch. All dies spiegelt sich im einzelnen in Zahl und Länge der verschiedenartigen dramatischen Formen. Selbst im Bau des Duologs, der dramatischen Hauptform, erweist sich diese Intensität durch die Kürze und Menge der Redestücke, wodurch sich ein rascher, temperamentvoller Redewechsel innerhalb des Duologs vollzieht.

Auf dem Gebiete der Figurentechnik charakterisiert sich I durch starke Concentration. Es hat wenig Figuren, besonders wenig Nebenfiguren, aber auch nicht einmal alle Hauptfiguren. Es bevorzugt die Hauptfiguren gegenüber den Nebenfiguren an Zahl, Masse und Länge ihrer Einzelauftritte. Beide Figurenarten sind im einzelnen dramatisch sehr intensiv herausgearbeitet. Diese allgemeinen Charakteristica verschärfen sich, wenn man die Hauptgruppen der Figuren in ihre Untergruppen zerlegt. Bis auf den technischen Bau des Duologs erstrecken sich die Einflüsse von I innerhalb der Figuren-Gruppen und auch die geistige Ökonomie des Duologs steht unter compositionellem Zeichen.

2. Das fabulistische II.

Es zeigt durchaus gegensätzliche Erscheinungen. So hat es eine reichgegliederte Composition; constructiv betrachtet mehr und kürzere Bilder; es drängt nach dramatischen Bildern, bevorzugt aber das epische Element, so dass seine dramatischen Bilder stärkeren epischen Einschlag haben, der oft das dramatische Element überwiegt, während seine epischen Bilder nur sehr wenig vom dramatischen Element besitzen und in erdrückender Majorität rein-episch bleiben. Es geht dramatisch in die Breite, indem es die minder starken dramatischen Formen bevorzugt. Sein Duolog ist im Redewechsel langsamer und schwerfälliger. In der Figuren-Technik verflacht es mit seinen vielen Neben-

figuren, denen gegenüber die Hauptfiguren relativ an E
deutung verlieren. Auch im äußeren und inneren Bau c
Duologe zeigt sich dieselbe Tendenz.

II. Die ideelle Composition.

Hienach zerfällt die Dichtung in die Verwicklung, E
wicklung und Lösung. Die künstlerischen Tendenzen
folgen hier — ideell gefasst aus der Problemsführur
concret betrachtet aus den verschiedenartigen Phasen d
Fabel. Die Handlung hebt in psychologischer Concentrati
an (Verwicklung = I); im weiteren Verlaufe compliciert s
sich äußerlich, büßt also an ihrem psychologischen Elemen
ein und treibt das fabulistische hervor (Entwicklung = II A
am Schluss kehrt sie zu natürlicher Concentration wied
zurück (Lösung = II *B*). Daher entstammen dann die Unte
schiede zwischen II *A* und II *B*, indem letzteres die rein-fab
listischen Charakteristica von II *A* abschwächt mit leicht
Hinneigung zum psychologischen I. Weil in II *B* das psych
logische Element wieder vordrängt, ohne dadurch das fab
listische stark zurückdrängen zu können — die reiche äuße
Handlung von *A* muss ja in *B* zu Ende geführt werden -
so ergeben sich so feine Nuancen, dass von einer factisch
Recapitulation wegen ihrer Breite abgesehen werden mus

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigt sic
dass der reiche Formenschatz des Epos, der freilich i
Gegensatz zum Drama nicht sichtbar zu Tage tritt, b
feinerer Untersuchung sich an einem vollendeten Kunstwe
seiner Art, wie an „Iwein“, nicht nur aufs eingehends
nachweisen, sondern auch functionell erklären lässt und di
aus den durchgehenden Tendenzen, welche einerseits de
Problem, andererseits der von diesem abhängigen Materie
haften. Dadurch erweist sich die künstlerische Ausgestaltu
des Epos als organisch, erweisen sich die Formen im e
zelnen als symptomatisch für den ideellen Gehalt, den
umschließen.

Anhang.

Die epischen und dramatischen Bilder in „Iwein“.

(Es liegt die Ausgabe von Benecke und Lachmann, Berlin 1827, zu Grunde. Die arabischen Nummern beziehen sich auf epische, die römischen auf dramatische Bilder. In eckiger Klammer stehen die unorganischen Einschiebsel: Zwiesprachen des Dichters mit Frau Minne.)

Prolog.

	Zeile	Zeilen
	1— 30	= 30

Verwicklung.

a) **Das erregende Moment.**

	Zeile	Zeilen
1.	31— 85	= 55
I.	86— 878	= 793
II.	879— 944	= 66
2.	945— 966	= 22

b) **Der Hauptheil.**

	Zeile	Zeilen
1.	967—1134	= 168
I.	1135—1256	= 122
2.	1257—1413	= 157
II.	1414—1518	= 105
3.	1519—1737	= 219
III.	1738—1787	= 50
IV.	1788—1992	= 205
4.	1993—2008	= 16
V.	2009—2075	= 67
VI.	2076—2176	= 101
5.	2177—2199	= 23
VII.	2200—2215	= 16
VIII.	2216—2244	= 29
IX.	2245—2370	= 126
6.	2371—2445	= 75

Entwicklung.

a) **Das erregende Moment.**

	Zeile	Zeilen
I.	2446—2528	= 83
II.	2529—2652	= 124
1.	2653—2762	= 110
III.	2763—2912	= 150
IV.	2913—2955	= 43
2.	2956—2970	= 15
	[2971—3028	= 58]
3.	3029—3063	= 35

b) **Der Hauptheil.**

1. Abschnitt.

	Zeile	Zeilen
I.	3064—3200	= 137
1.	3201—3256	= 56
2.	3257—3282	= 26
II.	3283—3319	= 37
3.	3320—3358	= 39
III.	3359—3430	= 72
IV.	3431—3644	= 214
V.	3645—3702	= 58
4.	3703—3784	= 82
5.	3785—3827	= 43

2. Abschnitt.

	Zeile	Zeilen
1.	3828—3922	= 95
I.	3923—4010	= 88
II.	4011—4356	= 346

Episode.

	Zeile		Zeilen
I.	4357—4819	=	463
II.	4820—4913	=	94
III.	4914—4988	=	75
IV.	4989—5074	=	86
V.	5075—5144	=	70

3. Abschnitt.

I.	5145—5444	=	300

4. Abschnitt.

I.	5445—5540	=	96
1.	5541—5563	=	23

Lösung.

a) **Das erregende Moment.**

1.	5564—5624	=	61
I.	5625—5662	=	38
2.	5663—5698	=	36
II.	5699—5760	=	62
3.	5761—5776	=	16
III.	5777—5866	=	90
IV.	5867—5890	=	24
V.	5891—5924	=	34
VI.	5925—5963	=	39
VII.	5964—6072	=	109

Episode.

	Zeile		Zeilen
I.	6073—6163	=	91
II.	6164—6182	=	19
1.	6183—6238	=	56
III.	6239—6281	=	43
IV.	6282—6424	=	143
2.	6425—6586	=	162
V.	6587—6653	=	67
VI.	6654—6716	=	63
3.	6717—6798	=	82
VII.	6799—6843	=	45
4.	6844—6866	=	23

b) **Der Hauptheil.**

1. Abschnitt.

1.	6867—6894	=	28
2.	6895—7272	=	318
	[7015—7074	=	60]
I.	7273—7348	=	76
II.	7349—7504	=	156
III.	7505—7726	=	222
IV.	7727—7780	=	54

2. Abschnitt.

1.	7781—7820	=	40
I.	7821—7940	=	120
II.	7941—8016	=	76
III.	8017—8036	=	20
IV.	8037—8159	=	123

Epilog.

8160—8166	=	7

ZUR AUTOREN-FRAGE

IM

NIBELUNGENLIED.

Die höhere Kritik in kunsttechnischer Beleuchtung.

Da sich am Kunst-Epos „Iwein“ die Kunstformen als charakterisierende Momente für die einzelnen organischen Partien der Dichtung bewährt haben, so liegt die Frage nahe, ob mit ihrer Hilfe etwa auch die Entstehungsgeschichte eines Volks-Epos wie des Nibelungenliedes in helleres Licht gerückt werden könnte. Hier kommen statt eines Autors mehrere in Betracht, hier liegt also die Arbeit verschiedener Autoren in mehreren Schichten nebeneinander. So wenigstens in den letzten Phasen der Entwicklung, die sich in der mechanischen Art zudichtender Interpolation vollzogen hat. Da wäre es also principiell möglich, die künstlerischen Unterschiede innerhalb der einzelnen, organisch-einheitlichen Partien individuell zu deuten. In praxi könnten dann diese Partien nach ihren künstlerischen Unterschieden zerlegt werden, womit die Arbeitsantheile der verschiedenen und verschiedengearteten Autoren bloßgelegt erschienen.

Ein Versuch, in dieser Art den Dichtern des Nibelungenliedes näher zu treten, soll im folgenden geboten werden.

Wegen der Schwierigkeit, die Lösung des gestellten Problems von einer gutbegründeten Hypothese bis zur sachlichen Sicherheit des Ergebnisses hinanzuführen, ist es angezeigt, gleich zu Anfang die Etappen der Untersuchung zu kennzeichnen. Scheint es von vornherein vielleicht auch nicht möglich, bis ans ferngestellte Endziel zu gelangen, so verbürgt sich doch die sichere Erreichung näherer Ziele, was immerhin die aufgewandte Mühe der Arbeit und ihrer Nachprüfung lohnen dürfte.

Vorerst soll das Arbeitsgebiet abgegrenzt werden. Um zu Iweins heroisch-erotischem Thema eine beiläufige Parallele zu gewinnen, wird sich die folgende Untersuchung nur auf den ersten Theil des Nibelungenliedes er-

strecken, welcher in der zugrunde gelegten Handschrift der Lachmann'schen Ausgabe von Strophe 1—1082 reic also 4328 Verse umfasst, mithin an Masse sich mit „Iwein" ziemlich deckt. Inhaltlich umfasst dies Stück die Geschicl Siegfrids vom Beginn seiner Werbung um Krimhilt l zu seinem Tod durch die Burgunden. Erotisch-heroisch : also auch hier das zwiespältige Thema.

Mit dieser quantitativen und qualitativen Parallele e schöpfen sich freilich die Ähnlichkeiten. Denn hat man auch nach den Ergebnissen der jüngeren Forschung der Redaction der Handschrift *A* mit dem Werk ein Dichters zu thun, so ist dieser doch nur ein „Umdichte der mit seiner Arbeit auf einer Vorlage fußt, die er größte theils bloß mechanisch verändert, hauptsächlich durch Z dichtungen, aus welchen sich diese Vorlage als alter Ke herausschälen lässt, wohl auch durch gelegentliche Aı schaltungen, so dass der alte Kern nach Entfernung d Zusätze nur mehr fragmentarisch vorliegt. Dieser al Kern bildet nun die „Dichtung", wie ich sie in Gege satz zur letztlichen „Umdichtung" der Handschrift nenne. Die „Dichtung" soll bekanntlich im großen Ganz gleichzusetzen sein der Summe der von Lachmann reco struierten Einzellieder und sie soll an sich bereits das We eines Einzeldichters, des „Dichters" κατ ἐξοχήν sein. D Arbeit dieses Dichters beruht wiederum auf isoliert Einzelliedern, wovon ihm jedoch etliche bereits im Z sammenschluss größerer Gebände vorgelegen haben möge So dürften speciell als Vorlage für die Siegfridsgeschich zwei „Bücher" anzunehmen sein: das erste — ich will der Kürze halber „Siegfrids Hochzeit" (H) nennen — uı fasst die Geschehnisse von Siegfrids Werbung bis zur G winnung Krimhilts, das zweite — „Siegfrids Tod" (T) - bringt den Besuch Siegfrieds und Krimhilts zu Worm also im wesentlichen den Streit der Frauen und die E mordung des Helden.

Dies die jüngste Hypothese über die Entstehung d Nibelungenliedes, soweit sie für das Gebiet der folgend Untersuchung in Betracht kommt. Sie bewegt sich sich und sachlich, was den Umdichter und Dichter anlang Denn hier stützt sie sich auf greifbare Kriterien. Sie hc

ieselben aus Sprache und Metrik, aus der materiellen Erählungsart (den Widersprüchen oder Wiederholungen etc.) vie aus culturellen Indicien, die sich im Stoff spiegeln. Sie sondert danach die neue Zudichtung von der alten Dichtung, sie hat also festen Boden unter den Füßen. Ihre Aufgabe war es, auf Grund der einzelnen Ergebnisse sowohl vom Umdichter, wie vom Dichter scharf umrissene Porträts zu zeichnen nach der sprachlichen, metrischen, fabulierenden und culturellen Seite hin. Das ist auch mit Glück geschehen. An die Zeichnung der Porträts der Autoren der zwei Bücher von H und T konnte sie sich freilich mit ihren Kriterien nicht mehr erfolgreich heranmachen, denn deren Original-Dichtungen liegen eben nur mehr in der Umformung durch den „Dichter" vor.

Bei diesem Stand der Dinge wird es die Aufgabe der folgenden Untersuchung sein, die beiden Autoren-Porträts des Dichters und Umdichters nach der kunsttechnischen Seite hin. zu ergänzen. Gelingt dies, so erhält die obige Hypothese ihren Wahrheitsbeweis. Denn es kann nur gelingen, wenn die künstlerischen Kriterien directe Zeugenschaft für die persönliche Individualität der beiden Autoren ablegen. Principiell ist dies möglich, denn die künstlerischen Kriterien sind ihrer Natur nach bei weitem feinfühliger und verlässlicher als die obigen.

Der Gang der Untersuchung ist hiebei folgender. Erst werden für die Umdichtung, wie für die Dichtung gesonderte künstlerische Charateristiken entworfen. Sie hatten ja ihr literarisches Eigenleben. Dann wird zur Vergleichung beider geschritten. Immer aber muss jedes künstlerische Moment für sich allein betrachtet werden. Nur in solcher Weise lassen sich die individuellen Besonderheiten der beiden Autoren fassen, können die früher generell-objectiven Aussagen der Kriterien individuell-subjectiv werden. Geschieht dies mit genügender Consequenz und Präcision, d. h. auf allen Punkten und in jedem Punkte scharf, und erweisen sich die Besonderheiten jedes Autors einheitlich in ihrer künstlerischen Tendenz, so muss der Autorenbeweis wohl als erbracht angesehen werden.

Sollte dieser aber nicht gelingen, so verblieben immerhin die künstlerischen Charakterbilder der Umdichtung und

Dichtung als positive Ergebnisse bestehen. Die beid
präsentiren ja literarische Documente der Zeiten,
sie entstammen. Ob sie nun ihre Entstehung der
eines Autors oder mehrerer Autoren verdanken,
diesem Betracht gleichgiltig. Weil sie literarische S
ständigkeit besessen haben, so sind sie charakteristis
die Zeit ihres lebendigen Bestandes, für die ästhetisch
fassung ihrer Dichter wie ihrer Leser. Es wird aber h
lich gelingen, darüber hinaus den Nachweis für die
lerisch-persönliche Existenz des Umdichters und Di
zu erbringen.

I. Die Composition.

A. Die formale Composition.

Von Composition kann hier, wo nur der erste
des Nibelungenliedes, nämlich die Siegfridsgeschich
in die Untersuchung einbezogen wird, bloß mit ein
wissen Einschränkung gesprochen werden. Doch da
stattliche Bruchtheil innerhalb der ganzen Dichtung
stark separierte Stellung einnimmt, also bis zu eine
wissen Grade ein künstlerisches Eigenleben führt, so
auch die innere geistige Gliederung dieses Theiles ei
gerundete Geschlossenheit. Die Frage nach der Co
tion ist eine zwiespältige, da es sich sowohl um d
Umdichtung (S^2), wie um die der Dichtung (S^1) ha
Erleichtert wird die Antwort, wenn man erst die sto
Gliederung ins Auge fasst.

1. Die stoffliche Gliederung von S^2.

S^2 zerfällt in zwei Theile, wovon der erste als Haupter
Siegfrids Hochzeit (H^2), der zweite Siegfrids Tod (T^2) e
Beide Theile zeigen eine Untertheilung in je sec
schnitte, u. zw. H^2:

1. Siegfrids Ankunft in Worms	Str.	1—137 =	544	Zeil.	(+ 4 Zei
2. Der Sachsenkrieg	„	138—263 =	504	„	
3. Friedensfest zu Worms	„	264—323 =	240	„	
4. Kampf um Prünhilt	„	324—495 =	684	„	(+ 4 Zei
5. Verlobungsfest in Worms	„	496—571 =	304	„	
6. Gunthers Brautnacht	„	572—662 =	364	„	
		H^2 =	2640	Zeil.	(+ 8 Zei

u. zw. T^2:

1. Siegfrid u. Krimhilt nach Worms geladen	Str.	663— 756 =	376 Zeil.	
2. Streit der Frauen u. Verschwörung geg. Siegfrid	„	757— 819 =	252 „	
3. Einleitung zur Jagd	„	820— 858 =	156 „	
4. Siegfrids Ermordung	„	859— 943 =	332 „	(+ 8 Zeil. Einl.)
5. Krimhilts Klage	„	944—1012 =	276 „	
6. Der Nibelungenhort	„	1013—1082 =	280 „	
			T^2 = 1672 Zeil.	(+ 8 Zeil. Einl.)

2. Die stoffliche Gliederung von S^1.

Sie ist ganz dieselbe wie von S^2, nur dass die Haupttheile und deren Abschnitte in ihren Längen verkürzten Maßstab aufweisen.

Es umfasst H^1 1372 Zeilen u. zw. in 1. 224 Zeilen, in 2. 308, in 3. 224, in 4. 168, in 5. 280 und in 6. 168 Zeilen.

Es umfasst T^1 1288 Zeilen u. zw. in 1. 328 Zeilen, in 2. 220, in 3. 152, in 4. 224, in 5. 196 und in 6. 168 Zeilen.

3. Die Composition von S^2 und S^1.

Sie folgt den Grundlinien der stofflichen Gliederung: H enthält des Helden Versündigung, T seine Sühne.

Vergleicht man diese compositionellen Haupttheile, so verhält sich:

a) in der Umdichtung: H : T = 2640 : 1672 = $1^3/_5$: 1
b) „ „ Dichtung: = 1372 : 1288 = +1 : 1

Die Dichtung zeigt also Ebenmäßigkeit der obersten Glieder, die Umdichtung gestaltet den ersten Theil viel breiter (um $^3|_5$), als den zweiten, indem sie hier ihre Vorlage riesig aufquillt: sie setzt sich schwerfällig in Gang.

Es handelt sich nun um die compositionelle Gliederung der Haupttheile im einzelnen.

a) H.

H sondert sich vor allem in zwei organische Abschnitte:

1. in die E i n l e i t u n g, welche die Exposition und das erregende Moment bringt und in H_1 enthalten ist,

2. in die eigentliche **Handlung**, welche in H_{2-6} enthalten ist.

Vergleicht man diese beiden Theile miteinander, so verhält sich:

$$H^2_1 : H^2_{2-6} = 544 : 2096 = 1 : -4$$
$$H^1_1 : H^1_{2-6} = 224 : 1148 = 1 : +5$$

In der Umdichtung ist also die Einleitung relativ viel länger, als in der Dichtung: wieder ein Zeichen, dass sich erstere schwerfällig in Gang setzt.

Die **Handlung** von H zerfällt in drei Theile:

1. Siegfrid bereitet seine Werbung um Krimhilt vor (in H_{2-3});
2. Siegfrid wirbt um Krimhilt (in H_{4-5});
3. Siegfrid versündigt sich (in H_6).

So erhebt sich die Handlung über die in zwei Phasen gegliederte Verwicklung zum Höhepunkt. Naturgemäß muss sich bei guter Darstellung das Tempo der immer intensiver gerathenden Handlung beschleunigen, müssen sich ihre Theile immer mehr verkürzen.

Dies zeigt die Dichtung, denn es hat:

ihrer Verwicklung erste	Phase	532	Zeilen
„ „ zweite	„	448	„
ihr Höhepunkt		168	„

Anders die Umdichtung, denn es hat:

ihrer Verwicklung erste	Phase	744	Zeilen
„ „ zweite	„	988	„
ihr Höhepunkt		364	„

In der Umdichtung wird also überall verbreitert, in der zweiten Phase aber so stark, dass das Ganze die Steigerung des Tempos seiner Handlung verliert, die sich in der Dichtung so mächtig entfaltet. Wiederum erweist sich die Umdichtung als schwerfällig.

Und dies nicht minder, wenn man Verwicklung gegen Höhepunkt setzt. Es verhalten sich diese beiden Compositionsglieder

in H^1 wie $980 : 168 = -6 : 1$
„ H^2 „ $1732 : 364 = 4^3/_4 : 1$

Die Dichtung bringt also den Abschluss — hier den Höhepunkt — viel wirksamer, viel knapper heraus, als die alles verschleppende Umdichtung.

b) T.

Hier sind die Unterschiede zwischen den beiden Versionen nicht so groß wie in H, aber sie bestehen gleichermaßen aus Verschlechterungen, die die Umdichtung an der Dichtung vollzogen hat.

Auch T zerfällt compositionell in zwei Theile, in die wirkliche Handlung (in T_{1-4}), welche die Ereignisse bis Siegfrids Tod umfasst, und in deren Epilog (in T_{5-6}), welcher im wesentlichen Krimhilds Klage und Trauer enthält. Es verhalten sich diese beiden Theile:

in T^1 wie $924 : 364 = 2^1/_2 : 1$
„ T^2 „ $1116 : 556 = 2 : 1$

Die Umdichtung gestaltet also den handlungslosen und damit minder wichtigen Schlusstheil wiederum viel breiter als die Dichtung, sie verschleppt bei ihrer Schwerfälligkeit das Ende.

Der organische Theil von T gliedert sich in die Einleitung (T_1) und in die eigentliche Handlung (T_{2-4}), die wiederum in die Entwicklung (T_{2-3}) und in die Katastrophe (T_4) zerfällt. Auch hier werden sich bei guter Darstellung die einzelnen Abschnitte relativ verkürzen müssen, um die immer intensiver gerathende Handlung in ein immer rascheres Tempo kommen zu lassen. — Die Einleitung darf hier breiter werden im Verhältnis zur eigentlichen Handlung, um einerseits einen Ruhepunkt gegenüber der aufgeregten Darstellung des Höhepunkts gewähren zu können, andererseits, um gegen die absinkende Handlung der Entwicklung den nöthigen Contrast zu schaffen.

Vergleicht man die Einleitung mit der eigentlichen Handlung in Dichtung und Umdichtung, so verhält sich:

$$T^1_1 : T^1_{2-4} = 328 : 596 = 1 : 1^3/_4$$
$$T^2_1 : T^2_{2-4} = 376 : 740 = 1 : 2$$

Die Dichtung hat also die längere und damit bessere Einleitung. Vergleicht man die Verwicklung (T_{2-3}) mit der Katastrophe (T_4) in Dichtung und Umdichtung, so verhält sich:

$$T^1_{2-3} : T^1_4 = 372 : 224 = 1^2/_3 : 1$$
$$T^2_{2-3} : T^2_4 = 408 : 332 = 1^1/_5 : 1$$

Die Dichtung hat also die kürzere und damit besse
Katastrophe. Kurz, der vom sich steigernden Tempo d
Darstellung geforderte relative Verkürzungsprocess der ei
zelnen compositionellen Theile vollzieht sich nur in de
Dichtung mit ihrer langen Einleitung, längeren Entwicklun
und kürzeren Katastrophe, während in der Umdichtung m
ihrer kurzen Einleitung, kürzeren Entwicklung und längere
Katastrophe eine zweck-, d. h. stilwidrige Gestaltung de
compositionellen Theile eingetreten ist. Kam im erste
Theil, in H, die Umdichtung vor Schwerfälligkeit nicl
rasch genug in medias res hinein, so kommt sie — wiede
aus Schwerfälligkeit — im zweiten Theil, in T, mediis
rebus nicht rasch genug heraus.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergil
sich für S^1 eine Compositionsart, die man, weil sie di
natürlichen Anforderungen befriedigt, als regulär, d. h. g
bezeichnen muss. Hingegen zeigt S^2 vielfach Verschlechte
rungen. Weil diese durchaus ein und derselben geistige
Ursache, nämlich schwerfälliger Breitspurigkeit entspringe
so gewinnt die Composition von S^2 tendenziösen Charakt
und damit persönliche Physiognomie. Und dies um s
schärfer, als ja S^2 nur eine Umarbeitung von S^1 ist, se
Verfasser also die Änderungen, welche das künstlerisch
Gesammtbild verschlechtern, spontan-bewusst angebrac
hat. Der Umdichter, von dem man hienach sprechen da
verbreitert seine Vorlage, aber immer am unrichtigen O
er charakterisiert sich in compositioneller Hinsicht negat
durch einen auffallenden Mangel an Formgefühl, posit
durch saloppe Behaglichkeit.

B. Die elementare Composition.

Der Kern der Siegfridsgeschichte ist volkssagenmäß
alt und heroischer Art. Bei der Modernisierung, welche m
ihm durch die Dichtung (S^1) vorgenommen wurde, trat
höfische Elemente hinzu, indem das heldische Milieu zu
ritterlichen umgestaltet wurde. Das war eben kein bloß
Costümewechsel. Mit dem höfischen Costüme kam auch d
höfische Geist über den heroischen Stoff und in weiter
Ausbildung setzten sich neue Handlungselemente an d

alten. Der Umbildungsprocess war kein glücklicher, denn er hat sein natürliches Ziel, die Schöpfung einer Neudichtung, so wenig erreicht, dass man Altes und Neues, Heroisches und Höfisches im wesentlichen im Gedichte zu scheiden vermag, weil dieser Process sich mehr mechanisch als organisch vollzogen hat.

Vom Standpunkt künstlerischer Betrachtung ist diese Scheidung jedoch nothwendig, denn das heroische und höfische Element sind dem Wesen nach so sehr verschieden, dass naturgemäß ihre poetischen Ausdrucksformen stark voneinander abweichen müssen. Das heroische Element ist fabulistischer Art: es begnügt sich mit der Darstellung des Factischen und verschleiert die einfache Psychologie seiner Geschehnisse durch die Fabel; in der Darstellung charakterisiert es sich durch gedrungene Knappheit. Das höfische Element ist psychologischer Art: es drängt auf die Darstellung der geistigen Motive der Handlung; dabei spielt das modern-ritterliche Milieu mit seiner galanten Etikette eine große Rolle, so dass nicht nur aus innerlichem, sondern auch aus äußerlichem Grunde die Darstellung hier zu einer ziemlichen Breite gedeihen muss.

Prüft man S auf das heroische und höfische Element hin, so zeigt H vorwiegend heroisches Gepräge, T vorwiegend höfisches. Von den sechs Abschnitten von H sind nämlich vier (u. zw. der 1., 2., 4. und 6.) heroisch und nur zwei (der 3. und 5.) höfisch, von den sechs Abschnitten von T aber sind zwei (u. zw. der 2. und 4.) heroisch und vier (der 1., 3., 5. und 6.) höfisch.

Es fragt sich nun, wie sich die beiden Elemente in den beiden Versionen S^1 und S^2 ihrer Stärke nach (ausgedrückt durch die summarischen Zeilenziffern) verhalten.

$$S^1: \text{her.} : \text{höf.} = 1311\tfrac{1}{2} : 1348\tfrac{1}{2} = 1 : +1$$
$$S^2: \quad = 2679\tfrac{1}{2} : 1632\tfrac{1}{2} = 1\tfrac{2}{3} : 1$$

Es ergibt sich also die nur scheinbar überraschende Thatsache, dass die Dichtung höfischer, die Umdichtung heroischer ist, dass also auf die ritterliche Modernisierung des heroischen Stoffes eine volksthümliche Archaisierung des höfisierten Stoffes ins Heroische zurück erfolgt ist. Der Umdichter, der sich schon in seiner Compositionsart persönlich fassen ließ, tritt also in seiner stofflichen Neigung

abermals persönlich hervor. War er schlecht in der Stoff gliederung, so ist er unmodern in der Stoffwahl.

Die Art der Umgestaltung von S^1 zu S^2 liegt offen zutage. Der Umdichter erweitert das vorwiegend heroische H^1 sehr stark:

$$H^1 : H^2 = 1372 : 2640 = 1 : -2$$

das vorwiegend höfische T^1 nur um ein ganz geringes:

$$T^1 : T^2 = 1288 : 1672 = 1 : +1\,^1/_4$$

Verfolgt man die Erscheinungen ins Detail, so verhält sich:

a) In S^1: in H^1 her.:höf. $= 867\,^1/_2 : 504\,^1/_2 = -1\,^3/_4 : 1$
„ T^1 $= 444 : 844 = 1 : -2$

Es überwiegt also in H^1 das heroische Element das höfische nicht so stark, als in T^1 das höfische das heroische. S^1 hat also eine allgemeine Vorliebe für das höfische, u. zw. in Harmonie mit den conträren Tendenzen von H und T.

b) In S^2: in H^2 her.:höf. $= 2095\,^1/_2 : 544\,^1/_2 = -4 : 1$
T^2 $= 584 : 1088 = 1 : -2$

Es überwiegt also im heroischen H^2 das heroische Element das höfische ganz gewaltig, während im höfischen T^2 das höfische Element das heroische recht stark überwiegt. Man sieht, die Arbeit des Umdichters ist keine harmonische sie ist einseitig positiv, indem er dort wo er bereits heroische Tendenzen vorfindet, nämlich in H^1, seiner stofflichen Neigung haltlos die Zügel schießen lässt, während er da, wo ihm unsympathische, höfische Tendenzen entgegentreten, nämlich in T^1, dieselben nicht zügelt — sei es direct durch Verkürzung des höfischen Theiles der Vorlage, sei es indirect durch Verstärkung des heroischen Theiles der Vorlage.

Der Umbildungsprocess von S^1 zu S^2, also die persönliche Arbeit des Umdichters erfährt durch die Vergleichung im einzelnen charakteristische Lichter.

Es verhält sich:

im her.: $H^1 : H^2 = 867\,^1/_2 : 2095\,^1/_2 = 1 : 2\,^2/_5$
$T^1 : T^2 = 444 : 584 = 1 : 1\,^1/_3$
im höf.: $T^1 : T^2 = 844 : 1088 = 1 : 1\,^1/_4$
$H^1 : H^2 = 504\,^1/_2 : 544\,^1/_2 = 1 : 1\,^1/_{12}$

Der „heroische“ Umdichter steht der heroischen Hauptpartie, nämlich heroisch H^1 natürlich am sympathischsten

gegenüber und darum verbreitert er sie weitaus am meisten (um viel mehr als das Doppelte). Die heroische Nebenpartie T^1 steht — als Enclave im höfischen T^1 — seinem heroisch-schlagenden Herzen bedeutend ferner, darum verbreitert er sie nur um $^1/_3$; er befindet sich hier unter dem negativen Einfluss der Nachbarschaft. Die höfische Hauptpartie, nämlich höfisch T^1, verbreitert er sehr wenig, nur um $^1/_4$. Die höfische Nebenpartie, nämlich höfisch H^1, scheint ihm in ihrer höfischen Art durch ihre Lage inmitten des geliebten heroischen H^1 doppelt unsympathisch, er verbreitert hier gar nur um $^1/_{12}$; wiederum steht er unter dem Einfluss der Nachbarschaft.

Überschaut man die Erscheinungen, so ergibt sich für die Verfassung von S^1 noch keine persönliche Physiognomie; wohl aber gewinnt eine solche der Verfasser von S^2, der Umdichter. Er bezeugt unwillkürlich seine grob-stofflichen Neigungen und Abneigungen aufs deutlichste in positiver und negativer Art und immer in unkünstlerischer Art, er enthüllt sich auch als Sclave der Tendenzen seiner Vorlage, ob diese nun innerhalb der jeweiligen Partie liegen oder auch nur aus der Nachbarpartie herüberwirken. Der Umdichter ist zugleich brutal und schwächlich, brutal in seinem „heroischen" Heißhunger, schwächlich in seiner „höfischen" Copiererei.

II. Die Darstellung.

Nach der Bestimmung der geistigen Gliederung und der geistigen Elemente von S^1 und S^2 wendet sich die Untersuchung jetzt der künstlerischen Darstellung im besonderen zu. Die Mittel der Darstellung sind theils formaler, theils elementarer Natur. Sie sind formal in den episch oder dramatisch gestalteten Bildern, aus welchen sich das Epos ideell zusammensetzt; sie sind elementar in dem episch oder dramatisch stilisierten Texte, der Materie des Epos.

A. Die formale Darstellung.

Für die epischen und dramatischen Bilder kommt deren Zahl, Masse und Länge in Betracht, um die Häufigkeit

ihres Auftretens, die Wucht ihrer Gesammtwirkung und die Stärke ihrer Einzel-Erscheinung versinnlichen zu können. Es soll vorerst eine allgemeine Charakteristik von S^2 und S^1 gegeben werden.

1. S^2.

Wie überall sind auch hier die dramatischen Bilder zahlreicher, massiger und länger als die epischen, weil sie sowohl zur präcisen Darstellung des fabulistischen, wie zur lebendigen Darstellung des psychologischen Elements sich besser eignen als die epischen. S^2 hat 40 epische Bilder von $1230\frac{1}{2}$ Zeilen und 74 dramatische Bilder von $3081\frac{1}{2}$ Zeilen. Die Durchschnittslänge beträgt also für das epische Bild: 30 Zeilen, für das dramatische Bild: 41 Zeilen.

Theilt man die Bilder in kurze (bis 20), in mittlere (bis 50) und in lange (bis 130 Zeilen), so verhält sich:

bei den ep. B.: kurz : (mittel + lang) $= 15 : 25 = 1 : 1\frac{2}{3}$,
„ „ dr. „ $= 18 : 56 = 1 : 3\frac{1}{9}$,
„ „ ep. „ mittel : lang $= 21 : 4 = 5\frac{1}{4} : 1$,
„ „ dr. „ $= 38 : 18 = 2\frac{1}{9} : 1$.

Danach erweist auch das Detail die Tendenz nach Kürze beim epischen Bild, die Tendenz nach Länge beim dramatischen Bild.

2. S^1.

S^1 hat 25 epische Bilder von $595\frac{1}{2}$ Zeilen und 55 dramatische Bilder von $2064\frac{1}{2}$ Zeilen. Die Durchschnittslänge beträgt also für das epische Bild: 24 Zeilen, für das dramatische Bild: $37\frac{1}{2}$ Zeilen.

Weiters verhält sich:

bei den ep. B.: kurz : (mittel + lang) $= 13 : 12 = +1 : 1$
„ „ dr. „ $= 14 : 41 = 1 : 3$
„ „ ep. „ mittel : lang $= 12 : 0 = \infty : 0$
„ „ dr. „ $= 27 : 14 = 2 : 1$

Danach erweist auch hier das Detail die Tendenz nach Kürze beim epischen Bild, die Tendenz nach Länge beim dramatischen Bild.

3. S^1 und S^2.

Vergleicht man die ritterlich-modische Version mit der volksthümlich-unmodischen, so ergeben sich im Princip die-

elben Verhältnisse, was bei der Allgemeingiltigkeit dieser ›rimären Darstellungsmaximen nicht auffallen kann. Sieht nan aber näher zu, so zeigt sich eine starke Nuance: in S^1 ist das dramatische Bild im Vergleich mit dem epischen uantitativ und qualitativ stärker herausgearbeitet als in S^2. ›ieses trägt eine relative Vorliebe für das epische Bild ur Schau.

Es verhält sich nämlich:

		ep.B. : dr.B.		
. numerisch:	in S^1: ep.B. : dr.B.	= 25 : 55	= 1:	$2\,^1/_5$
	„ S^2:	= 40 : 74	= 1:	$1\,^4/_5$
. quantitativ:	„ S^1:	= $595\,^1/_2$: $2064\,^1/_2$	= 1:	$3\,^1/_2$
	„ S^2:	= $1230\,^1/_2$: $3081\,^1/_2$	= 1:	$2\,^1/_2$
. in Durchschnittslänge:				
	in S^1:	= 24 : $37\,^1/_8$	= 1:	$+1\,^1/_2$
	„ S^2:	= 30 : 41	= 1:	$1\,^1/_3$

Danach charakterisiert sich im allgemeinen die formale 'arstellung in S^1 als gedrungener, bestimmter, lebendiger; ie von S^2 als breiter, verschwommener, weniger lebendig. o muss S^1 künstlerisch für besser, S^2 für schlechter erklärt 'erden. Es zeigt sich auch hier wiederum die Minder-'ertigkeit des Umdichters.

Bei dieser summarischen Charakteristik darf die Unter-ıchung nicht stehen bleiben, sie muss vielmehr im einzelnen ›igen, wie dieselbe zustande kommt. Die beiden Epen ıeilen sich gleichermaßen in heroische und höfische Partien. 'as heroische Element drängt nach Darstellung in epi-›hen Bildern, das höfische nach solcher in dramatischen. ›a in quantitativer Beziehung S^1 mehr höfisch, S^2 mehr eroisch ist, kann die obige Zusammenfassung wertlos, weil m Endergebnis selbstverständlich, erscheinen. Freilich nur ınter der Voraussetzung, dass in S^1 wie in S^2 die heroischen, ›eziehungsweise die höfischen Partien in gleicher Art dar-gestellt werden. Es fragt sich also, ob dies der Fall ist.

Doch auch die obigen Zusammenfassungen (heroisch $S^1 = H^1 + T^1$, höfisch $S^1 = T^1 + H^1$; heroisch $S^2 = H^2 + T^2$, höfisch $S^2 = T^2 + H^2$) sind unstatthaft. Denn es muss untersucht werden, ob in S^2, respective S^1 die Darstellung des heroischen, respective des höfischen Elementes eine in-

dividuelle — also gleichmäßige — ist oder nicht. Beide Fälle sind möglich: Umdichter und — posito — Dichter können künstlerisch starke oder schwache Individualitäten sein; der Dichter kann etwa nur eine leere Personification sein oder es können ihm — wenn er persönlich zu fassen ist — Vorlagen verschiedener und damit wohl auch verschiedenartiger „Vordichter“ vorgelegen haben.

Es handelt sich also zunächst darum, die Gleichheit oder Verschiedenheit der Darstellung in den heroischen Partien, respective in den höfischen Partien innerhalb der einzelnen Versionen nachzuweisen oder — kürzer gesprochen: man muss die geistige Einheit der heroischen, respective höfischen Darstellung prüfen.

1. $S.^2$

a) Die heroischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in her. H^2: ep. B. : dr. B. $= 20 : 34 = 1 : 1^3/_4$
„ her. T^2: $= 2 : 10 = 1 : 5$

in Bezug auf die Masse:

in her. H^2: ep. B. : dr. B. $= 587^1/_2 : 1508^1/_2 = 1 : 2^3/_5$
„ her. T^2: $= 108 : 476 = 1 : 4^2/_5$

Es bestehen also sehr große Unterschiede in der heroischen Darstellung zwischen heroisch H^2 und heroisch T^2. Ersteres begünstigt die epischen Bilder sehr stark, während letzteres eine Abneigung gegen dieselben deutlich zur Schau trägt. Von einer individuellen, heroischen Darstellung kann beim Umdichter nicht gesprochen werden.

b) Die höfischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^2: ep. B. : dr. B. $= 14 : 20 = 1 : 1^1/_2$
„ höf. H^2: $= 4 : 10 = 1 : 2^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^2: ep. B. : dr. B. $= 386 : 702 = 1 : 1^4/_5$
„ höf. H^2: $= 149 : 395 = 1 : 2^2/_3$

Es bestehen also sehr große Unterschiede in der höfischen Darstellung zwischen höfisch T^2 und höfisch H^2. Ersteres begünstigt die epischen Bilder stark, letzteres nicht.

Von einer individuellen, höfischen Darstellung kann beim Umdichter nicht gesprochen werden.

Über dieses negative Ergebnis hinaus kann man aber zu einem positiven gelangen, wenn man statt nach den stofflichen Partien zu oberst die Scheidung nach den compositionellen Hauptheilen H und T durchführt und wenn man sich hiebei den allgemein giltigen Grundsatz vergegenwärtigt, dass die höfisch-psychologische Partie nach epischen Bildern stärker streben muss (weil infolge der Abneigung gegen das fabulistische Element dieses hier im summarischen Bericht der epischen Bilder abgethan wird, wozu eben mehr und längere epische Bilder nöthig sind), dass hingegen die heroisch-fabulistische Partie nach dramatischen Bildern stärker streben muss (weil sie diese zur präcisen Herausarbeitung ihres bevorzugten fabulistischen Elementes braucht, so dass hier die epischen Bilder seltener und kürzer werden).

Sondert man also nach T^2 und H^2, so zeigt T^2 stilreine Verhältnisse, denn es verhält sich:

1. in seiner heroischen Partie:

   ep. B. : dr. B. = 1 : 5 (an Zahl), = 1 : $4^2/_5$ (an Masse);

2. in seiner höfischen Partie:

   = 1 : $1^1/_2$ (an Zahl), = 1 : $1^4/_5$ (an Masse).

Die heroische Partie strebt also nach dem dramatischen Bilde, die höfische nach dem epischen Bilde. Hingegen erweist sich H^2 als stil-unrein, denn es verhält sich:

1. in seiner heroischen Partie:

   ep. B. : dr. B. = 1 : $1^3/_4$ (an Zahl), = 1 : $2^3/_5$ (an Masse);

2. in seiner höfischen Partie:

   = 1 : $2^1/_2$ (an Zahl), = 1 : $2^2/_3$ (an Masse).

Die Unterschiede zwischen den beiden Partien verwischen sich also in H^2 fast, und so weit sie bestehen, zeigen sie, dass hier die heroische Partie mehr in höfischer Art, die höfische Partie mehr in heroischer Art dargestellt ist.

Diese äußerlichen und innerlichen Widersprüche charakterisieren das künstlerische Gebaren des Umdichters aufs schärfste und persönlichste. Wie früher nachgewiesen worden, hat er zu T^1 sehr wenig hinzugedichtet ($T^1 : T^2 =$

$1 : +1^1/_4$), zu H^1 sehr viel ($H^1 : H^2 = 1 : -2$). Weil nun T^2 stilrein, H^2 stilunrein ist, so zeigt sich, dass er nur in der Abhängigkeit von der Vorlage stilrein arbeitet, in seinem freien Schaffen aber stilunrein wird. Diese seine individuelle, künstlerische Stümperei wirkt um so greller, als er in H^2 schon durch die Wucht der heroischen Masse über die höfische (her. : höf. $= -4 : 1$), also durch die formale Tendenz des stark dominierenden Stoffes hätte zu formal richtiger, d. i. heroischer Darstellung getrieben werden sollen, und dies umsomehr, als er ja selber durch seine persönliche Neigung dieses mächtige stoffliche Überwiegen des heroischen Elements erzeugt hat (her. H^1 : her. $H^2 = 1 : 2^2/_5$).

Die künstlerische Qualität des Umdichters in Bezug auf die formale Darstellung ist also sehr niedrig zu schätzen. Es fehlt ihm an Individualität und an Formgefühl: trifft er es gut, so zeigt er sich in Abhängigkeit vom Vorbild, trifft er es schlecht, so erweist er sich als Neuschöpfer.

2. S^1.

Es fragt sich nun, ob und wie weit die Dichtung in der heroischen, bezw. höfischen Darstellung eine künstlerische Einheit zeigt.

a) Die heroischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. $= 6 : 20 = 1 : 3^1/_3$
" " T^1: $= 2 : 8 = 1 : 4$

in Bezug auf die Masse:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. $= 100 : 767 = 1 : 7^3/_4$
" " T^1: $= 60 : 384 = 1 : 6^2/_5$

Es bestehen also nur geringfügige Unterschiede in der heroischen Darstellung zwischen H^1 und T^1. In beiden überwiegt das dramatische Bild das epische sehr stark an Zahl und besonders an Masse: in H^1 weniger an Zahl als an Masse, in T^1 mehr an Zahl als an Masse. Die Durchschnittslänge des wichtigen dramatischen Bildes beträgt in H^1 $38^1/_3$ Zeilen, in T^1 48 Zeilen; man darf daher sagen, dass her. T^1 um eine Nuance heroischer ist als her. H^1.

b) **Die höfischen Partien.**

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. = 13 : 17 = 1 : $1^1/_3$
" " H^1: = 4 : 10 = 1 : $2^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. = 294 : 550 = 1 : $1^8/_9$
" " H^1: = 141 : 363 = 1 : $2^3/_5$

Es bestehen also keine erheblichen Unterschiede in der höfischen Darstellung zwischen höfischem T^1 und höfischem H^1. In beiden überwiegt das dramatische Bild das epische sowohl an Zahl wie an Masse, doch so, dass sich immerhin höfisch H^1 als weniger gut höfisch erweist im Vergleich mit höfisch T^1.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so muss man sagen: S^1 ist in seiner formalen Darstellung stilrein, weil die allgemein giltigen Merkmale heroischer Darstellung sich in beiden heroischen Partien, die der höfischen Darstellung in beiden höfischen Partien finden, so dass sich heroisch S^1 von höfisch S^1 stark unterscheidet.

Schon hienach darf man von e i n e m Dichter von S^1 sprechen, weil er sich in der Stilfestigkeit, womit er den Tendenzen des Stoffes zu harmonischem Ausdruck in der Form verhilft, als künstlerische Individualität erwiesen hat. Diese lässt sich überdies im feineren Detail noch persönlicher auszeichnen. Es hat sich vordem gezeigt, dass S^1 das höfische Element urgiert (her. : höf. = 1 : +1), was nun — persönlich ausgedrückt — als Vorliebe des Dichters für das höfische Element zu fassen ist. Bei dem ritterlichen Modernisator des alt-heroischen Stoffes ist das eine selbstverständliche Erscheinung. Zu dieser seiner Vorliebe für das höfische stimmt, dass er die große höfische Partie in T^1 — also in dem vorwiegend höfischen Haupttheil von S^1 — höfischer darstellt als die kleine höfische Partie in H^1 — also in dem vorwiegend heroischen Haupttheil von S^1.

Der Umstand, dass höfisch H^1 weniger intensiv höfisch dargestellt ist, enthüllt eine zweite künstlerische Eigenschaft des in der Hauptsache stilfesten Dichters, nämlich seine feinfühlige Empfindung für die stilistischen Tendenzen der

Nachbarschaft: in H^1 ist der Stoff vorwiegend heroisch, also auch die Darstellung vorwiegend heroisch, von der somit die kleine Enclave des höfischen H^1 in ihrer Darstellung etwas abfärbt, doch nur so wenig, dass das höfische Element hier zwar minder gut höfisch, aber immer noch im höfischen Typus dargestellt wird.

Analogisch wäre zu vermuthen, dass in T^1 die heroische Partie minder gut heroisch dargestellt würde. Doch das Gegentheil hat sich erwiesen. Auch dies stimmt zur Feinfühligkeit des Dichters. In T^1, wo er auf diesem überwiegend höfischen Gebiet seiner Neigung zu besonders gut höfischer Darstellung die Zügel schießen lässt, fühlt er den Contrast in der kleinen heroischen Partie und bildet dieselbe aus dieser künstlerischen Empfindung heraus besonders intensiv heroisch.

Hat S^1 in Bezug auf die formale Composition eine reguläre Güte, in Hinblick auf die elementare Composition eine allgemeine Vorliebe für den höfischen Stoff erwiesen, so waren diese Erscheinungen zwar geeignet, die ideelle Signatur der Dichtung zu bestimmen, sie waren aber nicht im Stande, die künstlerische Physiognomie des Dichters auszuzeichnen, diesen als eine persönliche Individualität festzulegen. Letzteres scheint mir nun durch die höchst persönlichen Indicien der formalen Darstellung geschehen zu sein. Die Darstellung ist zwar im großen und ganzen stilrein, bezeugt also für den Dichter eine stilreine Individualität, die auf formalem Gebiete dem Stoffe gibt, was der Stoff verlangt, bezeugt aber zugleich für den Dichter eine stilfeine Individualität, indem er im besonderen, in den kleinen Partien, auf die nachbarlichen Tendenzen der großen Partien feinfühlig reagiert, sei es positiv-analogisierend oder negativ-contrastierend. Dadurch scheint mir auch für S^1 der eine Dichter nachgewiesen.

Es wurde eingangs der Vergleich von S^1 zu S^2 summarisch durchgeführt. Dies soll nun in detaillierter Art geschehen, um das frühere Ergebnis von der Güte der Darstellung in S^1 gegenüber ihrer Minderwertigkeit in S^2 zu specialisieren und durch die Art der Arbeit des Umdichters zu erklären.

1. Vergleich von T^1 und T^2.

Da der Umdichter seine Vorlage durch geringe Zudichtung in T^1 nur wenig verändert hat, weshalb in T^2 die Darstellung stilrein bleibt, so soll dies leichtere Thema zuerst erledigt werden.

a) Höf. T^1 und höf. T^2.

Die dominierende Partie in T ist die höfische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 13 : 17 = 1 : 1^1/_3$
" " T^2: $= 14 : 20 = 1 : 1^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 294 : 550 = 1 : 1^8/_9$
" " T^2: $= 386 : 702 = 1 : 1^4/_5$

Die Veränderungen sind ganz geringfügig, die künstlerische Physiognomie bleibt fast dieselbe.

b) Her. T^1 und her. T^2.

Die kleine Partie ist in T die heroische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 2 : 8 = 1 : 4$
" " T^2: $= 2 : 10 = 1 : 5$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 60 : 384 = 1 : 6^2/_5$
" " T^2: $= 108 : 476 = 1 : 4^2/_5$

Die Veränderungen sind auch hier noch gering, doch schon merkbar: die epischen Bilder werden unter Verletzung der Stilreinheit wuchtiger an Masse.

Auf beiden Gebieten, dem höfischen wie heroischen, zeigt sich des Umdichters Vorliebe für das heroische Element, insofern er die dramatischen Bilder stärker vermehrt als die epischen; zeigt sich seine verbreiternde Tendenz besonders an der Masse der epischen Bilder: er vermehrt die höfisch-epischen Bilder um $-^1/_3$ (von 294 auf 386 Zeilen), die heroisch-epischen Bilder gar um $^4/_5$ (von 60 auf 108 Zeilen).

2. Vergleich von H^1 mit H^2.

a) Her. H^1 und her. H^2.

Die dominierende Partie in H ist die heroische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 6 : 20 = 1 : 3 1/3
„ „ H^2: = 20 : 34 = 1 : 1 3/4

in Bezug auf die Masse:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 100 : 767 = 1 : 7 3/4
„ „ H^2: = 587 1/2 : 1508 1/2 = 1 : 2 3/5

an Durchschnittslänge:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 16 2/3 : 38 1/3 = 1 : 2 1/3
„ „ H^2: = 29 1/2 : 44 1/3 = 1 : 1 3/4

Der Unterschied springt in die Augen: H^1 urgiert i stilreiner Art das dramatische Bild an Zahl, Masse un Durchschnittslänge im Verhältnis zum epischen Bilde, H urgiert in stilunreiner Art das epische Bild an Zahl, Mass und Durchschnittslänge im Verhältnis zum dramatische Bilde.

Verfolgt man die umbildende Arbeit des Umdichter so zeigt sich, dass er durchaus, aber sehr verschieden ve mehrt und zwar: an Zahl:

die ep. Bilder von 6 auf 20, also um das 3 1/3fache
„ dr. „ „ 20 „ 34, „ „ „ 1 3/4 „

an Masse:

die ep. Bilder von 100 auf 587 1/2, also um das —6fache
„ dr. „ „ 767 „ 1508 1/2, „ „ „ —2 „

an Durchschnittslänge:

die ep. Bilder von 16 2/3 auf 29 1/2, also um das 2fache
„ dr. „ „ 38 1/3 „ 44 1/3, „ „ „ 1/6 „

Der Umdichter vermehrt in H^2 das heroische Eleme gegenüber H^1 im ganzen stofflich um das 2 2/5fache; do bei seiner breiten Geschwätzigkeit hat er kein Verständ für die markige Darstellung im dramatischen Bilde, sonde er gibt sich im kraftlos-bequemen epischen Bilde aus.

b) **Höf. H¹ und höf. H².**

Die kleine Partie ist in H die höfische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. H^1: ep. B. : dr. B. $= 4 : 10 = 1 : 2^1/_2$
„ „ H^2: $= 4 : 10 = 1 : 2^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. H^1: ep. B. : dr. B. $= 141 : 363 = 1 : 2^3/_5$
„ „ H^2: $= 149 : 395 = 1 : 2^2/_3$

Es ergibt sich keinerlei Unterschied. Diese dem „heroischen" Umdichter unsympathische höfische Partie, doppelt unsympathisch inmitten des heroischen H, ändert er nicht, wie er ja auch das höfische T^1 fast nicht verändert hat.

So zeigt denn nicht nur das Detail der Umdichtung, sondern auch, und zwar in erhöhtem Maße, die Art des Umdichtens, dass der Umdichter kein Künstler ist, sondern bloß ein ordinärer Handwerker mit derbstofflicher Tendenz ohne stilistisches Formgefühl. Es fehlt ihm sogar die kecke Courage des stilistischen Proleten: vor der ihm fremden, höfischen Partie macht er als Umarbeiter ängstlich halt und verbleibt ihr gegenüber der geistig impotente Abschreiber.

Blickt man zurück auf die Ergebnisse der formalen Darstellung, so hat sie uns die künstlerische Art des Umdichters wie des Dichters in anschaulicher Weise geoffenbart und so den Nachweis für deren Existenz einerseits erhärtet, andrerseits erbracht.

B. Die elementare Darstellung.

Materiell setzt sich die Darstellung im Epos aus zwei Elementen zusammen, aus dem epischen und dem dramatischen. Bei epischer Darstellung spricht der Dichter, bei dramatischer lässt er seine Figuren sprechen. Im epischen Element kommt die Darstellung zu ruhigem Ausdruck, das dramatische Element verlebendigt sie. Darüber hinaus ist das epische Element der organische Träger des fabulistischen Stoffes, das dramatische der organische Träger des psychologischen Stoffes. Beachtet man das Stärkeverhältnis des epischen und dramatischen Elementes, so gewinnt man

Kriterien sowohl für die Verlebendigung, wie für die Vergeistigung der Handlung.

Vergleicht man S[1] und S[2] nach dieser Richtung, so verhält sich:

in S[1]: ep. : dr. = 1622 : 1038 = —1 3/5 : 1
„ S[2]: = 2696 : 1616 = 1 2/3 : 1

Der Unterschied ist nur gering, aber er spricht zu Gunsten von S[1].

Entscheidend ist, wie der Dichter und der Umdichter das epische und dramatische Element verwenden. Grundsätzlich gilt, dass die heroisch-fabulistische Partie, weil sie stofflich mehr auf das Factische als auf das Persönliche abzielt, auch mehr das epische als das dramatische Element begünstigen sollte, hingegen dass die höfisch-psychologische Partie, weil sie stofflich mehr das Persönliche als das Factische urgiert, auch mehr das dramatische als das epische Element bevorzugen sollte. Dies die principiellen Verhältnisse. Darüber darf aber für unsere Dichtung nicht vergessen werden, dass die factenreichen heroischen Partien in ihrer Schilderung aufregender Ereignisse äußerlich lebendiger dargestellt werden müssen als die höfischen Partien mit ihren ruhigeren, weil intimeren Seelenprocessen. Kommt also in den höfischen Partien das dramatische Element organisch stark zur Geltung, so in den heroischen Partien ornamental. Endlich ist zu bedenken, dass der höfische Dichter, der den volksthümlichen Stoff modisch macht, in seinen höfischen Partien das neueingeführte Milieu mit bewusster Freude und in selbsterschauter Kenntnis breit ausführt, so dass ihm hier dies Beiwerk, das natürlich episch dargestellt werden muss, über das Hauptwerk, die psychologischen Vorgänge, die natürlich dramatisch dargestellt werden müssen, auch hinauswachsen kann, und ferner, dass dieser modische Dichter in seinen heroischen Partien vorwiegend das alte, heldische Milieu beibehalten muss, dem er, weil es unmodern und ihm nur traditionell überkommen ist, wenig Platz einräumt. So sind denn für die elementare Darstellung nur geringe Unterschiede zwischen den heroischen und höfischen Partien zu erwarten. Dass im weiteren der Umdichter in diesen

-technischen Verhältnissen keine Selbständigkeit er-
en werde, darf man nach seinem bisherigen Verhalten
l voraussetzen.

1. S[1].

Dass der feinfühlige Dichter das heroische Element,
v. dort, wo es vorherrscht, also in H[1], epischer aus-
t, und dass er das höfische Element, u. zw. dort, wo
orherrscht, also in T[1], dramatischer ausführt, demnach
ein arbeitet, dies beweisen die Verhältniszahlen:

her. H[1]: ep.: dr. $= 544^1/_2 : 323^1/_2 = 1^2/_3 : 1$
höf. T[1]: $= 518^1/_2 : 325^1/_2 = 1^3/_5 : 1$

Der Unterschied ist zwar klein, aber charakteristisch.
Im merkwürdigen Gegensatz zu den großen Partien
en die kleinen:

höf. H[1]: ep.: dr. $= 338 : 166 = 2 : 1$
her. T[1]: $= 221 : 223 = 1 : 1$

Das höfische H[1] ist also nicht in höfischer Art relativ
x dramatisch ausgeführt, sondern in heroischer Art stark
ch: es hat sich dem epischen Grundzug des vorwiegend
ischen H[1] unterworfen, ja das kleine höfische H[1] ist noch
cher ausgeführt als das große heroische H[1]. Eingezwängt
ie heroische Partie mit ihrem altmodischen Milieu ist der
nodische Dichter hier überdies auch durch die Freude
neuen Milieu sichtlich zu einer so breiten Schilderung
elben verleitet worden, dass ihm das dramatisch aus-
hrte Hauptwerk von dem episch ausgeführten Beiwerk
einer kleineren, höfischen Partie überwuchert wurde.
Andererseits ist das heroische T[1] nicht in heroischer
stark episch ausgeführt, sondern in höfischer Art
x dramatisch: es hat sich dem dramatischen Grund-
des vorwiegend höfischen T[1] unterworfen, ja das kleine
ische T[1] ist noch dramatischer ausgeführt als das große
sche T[1]. Eingesprengt in die höfische Partie mit ihren
x psychologischen Accenten dramatischen Gepräges ist
Dichter auch die kleine heroische Enclave sehr stark
natisch gerathen.
So kommt es, dass sich heroisch H[1] und höfisch H[1]
inem stilistisch einheitlichen, heroischen (bezw. heroi-

sierten) H^1, und dass sich höfisch T^1 und heroisch T^1 zu einem stilistisch einheitlichen, höfischen (bezw. höfisierten) T^1 zusammenschließen. Dementsprechend trägt H^1 die Merkmale der heroischen, T^1 die der höfischen Darstellung, indem dort das epische Element stärker, hier schwächer entwickelt ist.

Es verhält sich nämlich:

in H^1: ep. : dr. $= 882\frac{1}{2} : 489\frac{1}{2} = 1\frac{4}{5} : 1$

„ T^1: $= 739\frac{1}{2} : 548\frac{1}{2} = +1\frac{1}{3} : 1$

Somit erweist sich der Dichter in der Verwendung des epischen und dramatischen Elementes nicht als eine starke künstlerische Individualität, er ist hierin vielmehr voll weicher Anempfindung an nachbarlich starke Tendenzen. Er geht in der darausfolgenden Angleichung der kleinen Partien an die großen usque ad finem, bis zur Verleugnung ihrer organischen Stil-Tendenz. Freilich nur hier, wo es sich sozusagen bloß um die äußere Hülle, nicht um den inneren Bau des poetischen Kunstgebildes handelt, hier, wo der Poet mehr als routinierter Handwerker, denn als phantasievoll-schöpferischer Künstler arbeitet. Die lebendige Phantasie schafft die markanten dramatischen Bilder zwischen den verschwimmenden epischen nach dem organischen Bedürfnis des Stoffes; in der detaillierteren Ausführung dieser Bilder aber tritt die triebartig-sicher schaffende Phantasie zurück vor der Routine, die — weniger persönlich, also schwächer im Impuls — den Einwirkungen von außen her stärker unterworfen ist. Hiemit hebt sich der Widerspruch zwischen den in Hinblick auf die epischen und dramatischen Bilder stilecht, in Hinblick auf das epische und dramatische Element stilfalsch geformten, kleinen Partien auf, ja gerade in diesem Widerspruch enthüllt sich die künstlerische Individualität unseres Dichters um so feiner.

2. S^2.

Es verhält sich:

in her. H^2: ep. : dr. $= 1331\frac{1}{2} : 764\frac{1}{2} = -1\frac{3}{4} : 1$

„ höf. T^2: $= 674\frac{1}{2} : 413\frac{1}{2} = 1\frac{2}{3} : 1$

Der Unterschied ist zwar sehr gering, doch erweist er immerhin das Streben nach Stilreinheit im etwas epischeren heroischen H^2, im etwas dramatischeren höfischen T^2.

Die kleinen Partien eignen sich — wie in S[1] — den Charakter der Hauptpartien an, in die sie eingesprengt sind.

Es verhält sich:

in höf. H^2: ep. : dr. $= 375 : 169 = 2\,^1/_5 : 1$
„ her. T^2: $= 315 : 269 = 1\,^1/_7 : 1$

Es ist also das höfische H^2 sehr episch nach dem epischen H, das heroische T^2 sehr dramatisch nach dem dramatischen T gerathen.

Somit stellen sich hier — wie in S[1] — H^2 und T^2 als stilistische Gegensätze gegeneinander.

Es verhält sich:

in H^2: ep. : dr. $= 1703\,^1/_2 : 936\,^1/_2 = 1\,^5/_6 : 1$
„ T^2: $= 992\,^1/_2 : 679\,^1/_2 = -1\,^1/_2 : 1$

Der Angleichungsprocess und seine Folge offenbaren sich in der Umdichtung noch in stärkerem Maße als in der Dichtung. Die Ursachen dieser befremdlichen Erscheinung deckt die Art der Umarbeitung auf, die sich im detaillierten Vergleich der Vorlage mit der Nachbildung enthüllt.

3. S[1] und S[2].

a) Her. H.

Es verhält sich:

in her. H^1: ep. : dr. $= 1\,^2/_3 : 1$
„ „ H^2: $= -1\,^3/_4 : 1$

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach stilreiner.

b) Höf. T.

Es verhält sich:

in höf. T^1: ep. : dr. $= 1\,^3/_5 : 1$
„ „ T^2: $= 1\,^2/_3 : 1$

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach weniger stilrein.

c) Höf. H.

Es verhält sich:

in höf. H^1: ep. : dr. $= 2 : 1$
„ „ H^2: $= 2\,^1/_5 : 1$

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach stilreiner.

d) **Her. T.**

Es verhält sich:

in her. T[1]: ep. : dr. = 1 : 1

„ „ T[2]: = 1¹/₇ : 1

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, den nach weniger stilrein.

Es zeigt sich also auf dem Gebiet der elementare Darstellung einerseits, dass der Umdichter in den Haupt sachen ängstlich seine Vorlage copiert, andererseits, das er sie durchwegs durch Aufquellen des epischen Elemente verbreitert. Ergeben sich hiedurch stilistische Besserunge gegenüber der Vorlage, so ist dies Zufall, weil ebenso of aus gleicher Ursache Verschlechterungen eintreten. Die ele mentare Darstellung charakterisiert mithin den Umdichte als individualitätslosen Copisten, abgesehen von seine traurigen Vorliebe für breit-episches Geschwätze.

Die Kriterien der elementaren Darstellung sind quanti tativ (durch die geringen Zahlen-Unterschiede) zwerghaft Aber gerade darum sind sie von zwingender Bedeutung, d sie überall in überzeugender Art charakterisieren. So zeich nen sie feinstrichig die Künstler-Porträts der beiden Autore in diesem Detail aus. Hätte man es nicht mit individuelle Einzelarbeit, sondern mit Stück-Arbeit mehrerer Verfass zu thun, so wären bei so kleinen Unterschieden in der Forn gebung die Charakteristica sicher theils verwischt, theils ve gröbert, theils verkehrt. Nur aus dem persönlichen Schaff erklärt sich das consequente Durchbilden der Formen.

C. Die formale und elementare Darstellung in ihrer Verbindung.

Nach der isolierten Betrachtung der formalen, re elementaren Darstellung ersteht nun die Aufgabe, d Wechselbeziehungen zwischen beiden klar zu legen, a die Vertheilung des epischen und dramatischen Elemen in den epischen und dramatischen Bildern zu untersuche Es ist von vornherein selbstverständlich, dass in den ep schen Bildern das epische Element, in den dramatisch Bildern das dramatische Element, und zwar dort absol hier relativ vorschlägt. Prüft man daraufhin die beid Versionen unseres Epos, so verhält sich:

in S^1	im ep. B.:	ep. : dr. =	496½ :	99 =	5 : 1
	„ dr. „ :	=	1125½ :	939 =	1⅕ : 1
in S^2	im ep. B.:	=	1095½ :	135 =	+8 : 1
	„ dr. „ :	=	1600½ :	1481 =	1 1/12 : 1

Die typischen Unterschiede der Bildarten sind also sowohl in S^1, wie in S^2 gewahrt. Darüber hinaus bestehen aber Unterschiede zwischen den beiden Versionen und zwar derart, dass die typischen Tendenzen in S^2 schärfer heraustreten, als in S^1, indem dort das epische Bild epischer und das dramatische Bild dramatischer, also scheinbar stilreiner gebaut ist, als hier. Bei der epischen Breitspurigkeit des Umdichters war es ja zu erwarten, dass sein episches Bild viel epischer ist, als das des Dichters, indem er hier des Guten zu viel thut; doch dass auch sein dramatisches Bild dramatischer ist, als das des Dichters, wirkt fürs erste befremdlich. Allerdings handelt es sich darum, wie dieses summarische Ergebnis aus den Einzel-Erscheinungen herauswächst. Um dies zu erkennen, muss wiederum erst die isolierte Untersuchung der beiden Versionen dem Vergleich derselben vorausgeschickt werden.

1. S^1.

Weil jetzt wieder von den Elementen der Darstellung ausgegangen werden muss, so muss auch hier zwischen den primär-stilisierten, großen Partien (also her. H^1 und höf. T^1) und den secundär-stilisierten, kleinen Partien (also höf. H^1 und her. T^1) geschieden werden.

a) Die großen Partien.

Von vornherein sind zwei Tendenzen im Auge zu behalten: die heroische Partie strebt nach dem dramatischen Bild und nach dem epischen Element, die höfische Partie nach dem epischen Bild und nach dem dramatischen Element. Es ist nun wohl sicher, dass die formale Gestaltung des Bildes in der schöpferischen Phantasie des Dichters der frühere und wichtigere Process ist, dass ihm der elementare Aufbau des Bildes folgt. Erst muss ja die wesentliche Hauptsache gegeben sein, bevor an deren detailierte Ausführung geschritten werden kann. Demnach begreift sich, dass beim Arbeiten der heroischen Partie die Bildarbeit dem Dichter

fast alles Interesse in Anspruch nimmt. Es muss eben
das künstlerisch wichtigere und technisch schwierigere]
nämlich das dramatische, auch das häufigere werden.
folgedessen wird daneben die elementare Darstellun{
ohnehin mit der Tendenz auf das leichtere epische
ment — bei minderer Aufmerksamkeit auch weniger cor
ausgeführt. Anders beim Arbeiten der höfischen Pa
Diese strebt relativ stark nach dem epischen Bild, also
künstlerisch minder wichtigen und technisch bequeme:
die Bildarbeit ist hier leichter. Infolgedessen wird
künstlerische Aufmerksamkeit zum Theil frei und kor
natürlich der anderen Arbeit des Dichters, der elem
taren Ausgestaltung der Bilder zugute. Diese erfordert i
auch größere Aufmerksamkeit, denn sie strebt nach c
schwieriger zu gestaltenden dramatischen Element.
elementare Ausgestaltung wird demnach hier auch corre(
sein als in der heroischen Partie. Ist also in Bezug
die elementare Ausgestaltung der Bilder die höfische Pa
aufmerksam, die heroische minder aufmerksam gearbei
so folgt daraus nothwendig, dass die höfischen Bil
schärfer, die heroischen schwächer profiliert sind im E
blick auf ihre elementare Zusammensetzung, dass also
höfisch-dramatische Bild elementar-dramatischer gerat
wird als das heroisch-dramatische Bild, dass das höfis
epische Bild elementar-epischer gerathen wird als
heroisch-epische Bild.

Thatsächlich entsprechen dieser Auffassung die re
Erscheinungen. Es verhält sich:

1. in her. H^1	im ep. B.: ep.: dr.	$= 66^1/_2$	: 34	$= 2$	:
	„ dr. „ :	$= 478$	: $289^1/_2$	$= 1^2/_3$	:
2. in höf. T^1	im ep. B.:	$= 266$	: 28	$= 8^1/_3$	:
	„ dr. „ :	$= 252^1/_2$	: $297^1/_2$	$= 1$	: —

Der Abstand der beiden Bildarten hinsichtlich i
elementaren Zusammensetzung ist in heroisch H^1 ge
($2 : 1^2/_3$), in höfisch T^1 groß ($9^1/_2 : 1$). Die Ursache liegt r
genug: correct arbeitet der höfische Dichter in der höfis(
Partie, zu der er ein persönlich-intimes Verhältnis hat, mi
correct in der heroischen Partie, die ihm persönlich
liegt. Der Unterschied zwischen H und T ist freilich

ıß, dass die Vermuthung ersteht, es hätte noch ein anderes ıment, die Überlieferung, hiebei mitgewirkt.

b) **Die kleinen Partien.**

Hier verhält sich:

1. in höf. H^1	im ep. B.:	ep. : dr. = 113 : 28	$= 4 : 1$
	„ dr. „ :	= 225 : 138	$= 1\frac{3}{5} : 1$
2. in her. T^1	im ep. B.:	= 51 : 9	$= 5\frac{2}{3} : 1$
	„ dr. „ :	= 170 : 214	$= 1 : 1\frac{1}{4}$

Es zeigt sich auf den ersten Blick — wie ja auch zu rwarten war —, dass die kleinen Partien den großen, in leren Mitte sie eingesprengt sind, angeglichen wurden, dass also höfisch H^1 heroisiert wurde (daher der kleine Abstand: $4 : 1\frac{3}{5}$), heroisch T^1 höfisiert wurde (daher der große Abstand: $6 : 1$).

Die Angleichung ist aber nicht völlig vollzogen. Das zeigen die charakteristisch bald schwächeren, bald stärkeren Abstände in den kleinen Partien, wenn man sie mit denen der großen Partien vergleicht (höfisch: $9\frac{1}{2} : 1$, höfisiert: $6 : 1$, also gegen die Tendenz verengert; heroisch: $2 : 1\frac{2}{3}$, heroisiert: $4 : 1\frac{3}{5}$, also gegen die Tendenz erweitert).

Die Angleichung wurde im wesentlichen eben nur einseitig, freilich im wichtigeren dramatischen Bilde vollzogen. Dieses ist in beiden Fällen fast gleich seinem Vorbild gestaltet:

1. Verhält sich im her. H^1:	ep. : dr.	$= 1\frac{2}{3} : 1$
so im heroisierten höf. H^1:		$= 1\frac{3}{5} : 1$
2. verhält sich im höf. T^1:		$= 1 : -1\frac{1}{5}$
so im höfisierten her. T^1:		$= 1 : 1\frac{1}{4}$

Anders steht es mit dem epischen Bilde:

1. Verhält sich im her. H^1:	ep. : dr.	$= 2 : 1$
so im heroisierten höf. H^1:		$= 4 : 1$
2. verhält sich im höf. T^1:		$= 8\frac{1}{3} : 1$
so im höfisierten her. T^1:		$= 5\frac{2}{3} : 1$

Sondern sich das heroisch-epische und das höfisch-epische Bild sehr stark voneinander ($2 : 8\frac{1}{3}$), so verschwimmen das heroisiert-epische und das höfisiert-epische Bild fast ineinander ($4 : 5\frac{2}{3}$). Die minderwichtigen epischen Bilder der angeglichenen Partien haben eben den Angleichungsprocess sozusagen nur zur Hälfte mitgemacht,

tragen daher noch Spuren ihrer organischen, d. h. hei
schen oder höfischen Abstammung an sich. Demzufo
ist das heroisierte höfische Bild nicht mehr so episch, v
das höfische Bild ($8^1/_3$: 1), noch nicht so dramatisch, wie c
heroische Bild (2 : 1), sondern schwebt in der Mitte (4:
ebenso ist das höfisierte heroische Bild nicht mehr so dram
tisch wie das heroische Bild (2 : 1), noch nicht so epis
wie das höfische Bild ($8^1/_3$: 1), sondern schwebt in d
Mitte ($5^2/_3$: 1). Dabei hat sich — auch diese Nuance i
bei dem „höfischen" Dichter erklärlich — der Höfisierung
process als stärker erwiesen im Vergleich mit dem Hero
sierungsprocess, denn ersterer hat das heroische Bild m
$5^2/_3$ von 2 zu $8^1/_3$ näher gebracht als letzterer sein höfisch
Bild mit 4 von $8^1/_3$ zu 2: das heroisierte Bild ist mel
als doppelt schwächer im dramatischen Element als d
heroische Bild, das höfisierte Bild nur um $^1/_3$ schwäch
im epischen Element als das höfische Bild.

Wie fein alle diese Processe auch sind, sie verliere
nichts an Glaubwürdigkeit, denn sie entwickeln sich a
psychologischen Impulsen einer künstlerisch präcisiert
Persönlichkeit, sie verlaufen sozusagen in e i n e r geistig
Linie. Zugleich sind sie glänzende Zeugen für die zarte fo
male Empfindlichkeit des Dichters unter den sich kreuzend
organischen Tendenzen des Stoffes und den mechanisch
Tendenzen der stofflichen Nachbarschaft.

2. S².

Der grobkörnige, hartfühlige Umdichter (fast hätt' i
gesagt: hartmaulige, denn er steht wie ein ordinäres Ma
thier neben dem edlen Vollblut) benimmt sich wieder sel
schlecht: wo er sein Vorbild nicht verschlechtert, blei
er Copist, wo er es verschlechtert, ist er freier Schöpfe

In den großen Partien verhält sich:

1. in her. H²	im ep. B.:	ep. : dr.	= $528^1/_2$: 59	= 9 : 1
	„ dr. „ :		= 800 : 708	= $1^1/_8$: 1
2. in höf. T²	im ep. „ :		= 347 : 39	= —9 : 1
	„ dr. „ :		= $330^1/_2$: $371^1/_2$	= 1 : 1¹

Die charakteristischen Unterschiede zwischen den Pa
tien und innerhalb der Partien verschwimmen fast, da n

ı fester gefügte dramatische Bild in seiner alten Constitu-
n copistisch erhalten bleibt.

In den kleinen Partien verhält sich:

in höf. H^2	im ep. B.: ep.: dr.	= 121 : 28 =	$4^1/_3$: 1
	„ dr. „ :	= 254 : 141 =	$1^6/_7$: 1
. in her. T^2	im ep. B.:	= 99 : 9 =	11 : 1
	„ dr. „ :	= 216 : 260 =	1 : $1^1/_5$

Die kleinen Partien sind also — wie in S^1 — den
großen angeglichen, und zwar — wie in S^1 — im drama-
ischen Bild, während das epische Bild freiere Bewegung
zeigt.

3. S^1 und S^2.

Es verhält sich ep. : dr.

	in her. H^1	in her. H^2
im ep. B.:	—2 : 1	9 : 1
„ dr. „ :	$1^2/_3$: 1	$1^1/_3$: 1

Der Unterschied zwischen Dichtung und Umdichtung
ist stark: besonders im epischen Bild, das — stilrein —
riesig episiert wird, geringer im dramatischen Bild, das —
stilunrein — etwas stärker dramatisiert wird. Heroisch H^1
ist, wie sich schon öfters gezeigt hat, und wie es ja auch
zu seiner „heroischen“ Natur passt, die Lieblingspartie des
Umdichters in der Vorlage. Darum hier auch die stärksten
Veränderungen.

Es verhält sich ep. : dr.

	in heroisiert H^1	in heroisiert H^2
im ep. B.:	4 : 1	$4^1/_3$: 1
„ dr. „ :	$1^3/_5$: 1	$1^6/_7$: 1

Der Unterschied zwischen Dichtung und Umdichtung
ist schwach. Die stoffliche Abneigung des Umdichters
gegen das höfische Element lässt ihn das bloß stilistisch
heroische, aber stofflich höfische H^1 ziemlich rein erhalten:
auf dem unsympathischen Gebiet bleibt er bloßer Copist —
nur dass er hier das epische wie das dramatische Bild
gleichermaßen etwas episiert.

Es verhält sich ep. : dr.

	in höf. T^1	in höf. T^2
im ep. B.:	$8^1/_3$: 1	—9 : 1
„ dr. „ :	1 : —$1^1/_5$	1 : $1^1/_3$

Der Unterschied zwischen Dichtung und Umdichtun ist ganz gering und ergibt sich nur aus schwacher, abe allseitiger Episierung des Umdichters: er steht ja hier den ihm unsympathischen höfischen Stoff gegenüber.

Es verhält sich ep. : dr.

	im höfisierten T^1	im höfisierten T^2
im ep. B.:	$5\frac{2}{3} : 1$	$11 : 1$
„ dr. „ :	$1 : 1\frac{1}{4}$	$1 : 1\frac{1}{5}$

Hier steht der Umdichter einer stofflich ihm sympathischen Partie, dem heroischen T^1 gegenüber; doch sie wird ja innerhalb des vorwiegend höfischen T vom höfischen Element überwuchert. So erringt sie seine volle Liebe nicht. Nur am epischen Bild ergeht er sich in einer starken Episierung, während er das dramatische Bild nur schwach episiert.

Fasst man die Thätigkeit des Umdichters zusammen so ist sie vor allem von seiner grobstofflichen Neigung und Abneigung geleitet: höfisch T^1 und höfisch (als heroisiert) H^1 lässt er ungeschoren, auch letzteres, da e ja nur für das stofflich-heroische, nicht aber für das stilistisch-heroische bei seiner derben Natur ein Verständnis hat. Beide Partien werden freilich durchgehends, im epischen wie im dramatischen Bild etwas episiert: wie ein starrköpfiges Muli fällt eben der Umdichter trotz aller stilistischen Hilfen der Vorlage in den gewohnten epischen Trott. Hingegen ändert er stark an den ihm stofflich sympathischen Partien: vor allem am heroischen H^1 und auch am höfisierten heroischen T^1; hier auch, denn der fremde Stil geniert ihn bei seiner stilistischen Unempfindlichkeit nicht. Wohl aber geniert ihn die stofflich-höfische Umgebung von heroisch T^1, so dass er hier nur in gewohnter Weise episiert: stark am verführerischen epischen Bilde, schwach am spröden dramatischen Bilde. An heroisch H^1 pfuscht er aber con amore. Seine plötzliche Schneidigkeit hält es dabei freilich mit den besseren Theil der Tapferkeit, mit der Vorsicht: unser Stilist schlägt sich zum jeweilig stärkeren Element, im epischen Bild episiert er, im dramatischen Bild dramatisiert er tüchtig darauf los.

Die combinierte Untersuchung der formalen und elementaren Darstellung hat also die Ergebnisse der früher

iert geführten Analyse nicht nur bestätigt, sondern auch schärft, sie hat den Gegensatz der beiden künstlerischen ividualitäten des begabten Dichters und des talentlosen dichters in noch helleres Licht gerückt und das Specifisch-rsönliche der beiden Autoren noch deutlicher heraus-stellt.

IV. Die dramatischen Formen.

Bisher wurde das dramatische Element in seiner Totali-t betrachtet. Sondert man dasselbe nach seinen verschie-enen und auch verschiedenwertigen Formen, so gelangt an über das frühere und gröbere quantitative Kriterium m zu feineren qualitativen.

Die dramatische Technik des Epos verfügt außer en eigentlich-dramatischen Formen über den Monolog. yrisch seinem Wesen nach dient er zum Ausdruck psycho-gischer Intimität, indem er den Figuren directe Vermitt-ng ihrer Gedanken und Gefühle ermöglicht. Von den ramatischen Formen im engeren Sinne ist die halb-drama-sche Ansprache dem Dialog gegenüberzustellen. Innerhalb es Dialogs erscheint der Duolog (mit zwei Figuren) als ie intensivere, der Polylog (mit drei oder mehr Figuren) s die extensivere Form.

An den einzelnen Formen sind wieder die drei Momente er Gesammtmasse, der Gesammtzahl und der Einzellänge u beachten.

A. Die dramatischen Formen in ihrer Massenwirkung.

Hierin spiegelt sich am deutlichsten die Bedeutung der inzelnen Formen innerhalb des dramatischen Elements der Dichtung, hieran lässt sich also die dramatische Kraft des utors am besten erkennen. Zunächst fragt es sich um ie allgemeine dramatische Physiognomie unseres Dichters nd Umdichters. Es verhält sich[1]):

1. dr. : lyr.	in $S^1 = 1011 :$	$27 =$	$37\frac{1}{2} : 1$
	„ $S^2 = 1470 :$	$36 =$	$41 \quad : 1$

[1]) Außer Rechnung kommen 110 (56+54) Zeilen vom Duolog von $I^2_{1,2}$ als eingesprengte, undramatische Berichte (Hagen über Sieg-rid und des Boten Schlachtbericht).

2. Dial. : Anspr. { in S^1 = 827 : 184 = $4^1/_2$: 1
„ S^2 = 1236 : 234 = — $5^1/_3$: 1

3. Duol. : Polyl. { in S^1 = 788 : 39 = $20^1/_5$: 1
„ S^2 = 996 : 240 = $4^1/_7$: 1

Der Monolog ist also in S^1 wie in S^2 sehr gering vertreten und zwar in S^2 noch geringer, als in S^1.

Auch bei der Ansprache ist der Unterschied nicht bedeutend; im ganzen ist sie ziemlich stark vertreten, und zwar etwas stärker in S^1 als in S^2.

Riesig ist der Unterschied beim Polylog, der in S^1 sehr schwach, in S^2 sehr stark vertreten ist, was — in Hinblick auf die umgekehrten Verhältnisse beim Duolog — der Dramatik von S^1 das Merkmal der Intensität, der Dramatik von S^2 das Merkmal der Extensität aufdrückt.

Dies stimmt zur kraftvollen, poetischen Art des Dichters, zur kraftlosen des Umdichters. Auch die relative Monolog-Freundlichkeit von S^1 gegen S^2 ergänzt in zarter Nuance diese Charakter-Verschiedenheit, und nicht minder passt hiezu des Umdichters Abneigung gegen die Ansprache: bei seiner dramatischen Geschwätzigkeit liebt er es, auch eine selbstverständliche und darum überflüssige Antwort, die sich der kraftvoll-knappe Dichter erspart hat, in der Umdichtung hinzuzufügen. Dies die Total-Physiognomie.

Es fragt sich nun, ob Verschiedenheiten hinsichtlich der Dramatik auch im einzelnen vorkommen, also in den formalen oder elementaren Compositionstheilen der beiden Versionen, und ob diese Verschiedenheiten genereller oder individueller Art sind.

1. S^1.

Es hat sich vordem bei der Verwendung des dramatischen Elements in toto gezeigt, dass für die Art der Verwendung nicht — wie man hätte vermuthen mögen — die stofflichen Partien den Ausschlag gegeben haben, sondern die compositionellen Haupttheile H^1 und T^1, weil innerhalb derselben die stofflich-großen Partien sich die stofflich-kleinen Partien stilistisch angeglichen hatten. Der Dichter stilisierte sozusagen in H^1, resp. in T^1 in einem Zuge durch, u. zw. hinsichtlich der beiden Darstellungsmittel, der epischen Erzählung des Factischen und der dramatischen

.ilderung des Psychologischen. Er musste im vorwiegend
oischen H^1 breiter erzählen, knapper schildern und
›b dieser Manier auch auf dem Gebiete der kleinen
ischen Partie von H^1 treu. Umgekehrt in T^1. So in
: grob-stilistischen, quantitativen Beziehung. Anders
llen sich die Verhältnisse hier in der fein-stilistischen,
alitativen Beziehung, wo nicht die summarische Masse,
ıdern die detaillierte Art in Frage steht. Hier bei den
ızelnen dramatischen Formen entscheidet bloß die stoff-
he Angehörigkeit zur heroischen oder höfischen Partie:
ı qualitativen Detail kommen die stofflichen Tendenzen
. reinem Ausdruck, präcisiert sich die heroische Dramatik
›genüber der höfischen.

Negativ erweist sich dies darin, dass sich zwischen H^1
ıd T^1 nur geringfügige Unterschiede hinsichtlich der Ver-
'endung der einzelnen dramatischen Formen ergeben.
ruppiert man aber nach Partien, also nach heroisch S^1
ıer. H^1 + her. T^1) und nach höfisch S^1 (höf. T^1 + höf. H^1),
› zeigen sich starke und charakteristische Unterschiede.

Es verhält sich:

1. dr.: lyr.	in her. S^1	$= 535\frac{1}{2} : 9 = 59\frac{1}{2}$	: 1
	„ höf. S^1	$= 475\frac{1}{2} : 18 = 26$	: 1
2. Dial.: Anspr.	in her. S^1	$= 445\frac{1}{2} : 90 = 5$	: 1
	„ höf. S^1	$= 381\frac{1}{2} : 94 = 4$	: 1.
3. Duol.: Pol.	in her. S^1	$= 418\frac{1}{2} : 27 = 15\frac{1}{2}$	: 1
	„ höf. S^1	$= 369\frac{1}{2} : 12 = 30\frac{3}{4}$	: 1

Es besitzt demnach:

. an Monolog: höf. S^1 relativ ums Doppelte mehr als her. S^1
. „ Ansprache: „ um ein Viertel „ „ „ „
. „ Duolog: „ „ die Hälfte „ „ „ „
. „ Polylog: „ „ „ „ weniger „ „ „

Demnach ist höfisch S^1 dramatisch intensiver, weil es an
em intimen Monolog, an der knappen Ansprache, an dem
räftigen Duolog heroisch S^1 mehr oder weniger überragt, an
əm schwächeren Polylog aber von heroisch S^1 überragt wird.

Es fragt sich nun, ob sich diese summarischen Er-
heinungen innerhalb heroisch S^1 nach heroisch H^1 und
ıroisch T^1, innerhalb höfisch S^1 nach höfisch T^1 und höfisch
^{1} nuancieren.

a) **Her. H^1 und her. T^1.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. H^1 = 315	: 6 =	52	: 1
	„ „ T^1 = 220	: 3 =	73	: 1
2. Dial. : Anspr.	in her. H^1 = 256	: 59 =	4 1/3	: 1
	„ „ T^1 = 189	: 31 =	6	: 1
3. Duol. : Pol.	in her. H^1 = 239 1/2	: 17 =	14	: 1
	„ „ T^1 = 179	: 10 =	18	: 1

Es besitzt demnach:

1. an Monolog: her. H^1 mehr als her. T^1
2. „ Ansprache: „ „ „ „ „ „
3. „ Polylog: „ „ „ „ „ „
4. „ Duolog: „ „ weniger „ „ „

Die Unterschiede sind geringfügig: entscheidend ist das Verhältnis im Duolog und Polylog und hierin erweist sich die große Partie H^1 durch ihren geringeren Duolog als heroischer im Vergleich mit der kleinen Partie T^1.

b) **Höf. T^1 und höf. H^1.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in höf. T^1 = 318	: 9 =	35	: 1
	„ „ H^1 = 157	: 9 =	17	: 1
2. Dial. : Anspr.	in höf. T^1 = 248	: 70 =	3 1/2	: 1
	„ „ H^1 = 133	: 24 =	5 1/2	: 1
3. Duol. : Pol.	in höf. T^1 = 236 1/2	: 12 =	20	: 1
	„ „ H^1 = 133	: 0 =	∞	: 0

Es besitzt demnach:

1. an Monolog: höf. T^1 weniger als höf. H^1
2. „ Ansprache: „ „ mehr „ „ „
3. „ Polylog: „ „ etwas, höf. H^1 nichts
4. „ Duolog: „ „ viel, höf. H^1 sehr viel.

Demnach erweist sich die kleine Partie H^1 als höfischer im Vergleich mit der großen Partie T^1 und zwar durch ihren größeren Besitz an Monolog und Duolog, wie durch den gänzlichen Mangel an Polylog.

So liegen die Verhältnisse in qualitativer Beziehung.

Es fragt sich nun, wie sich diese qualitativen Erscheinungen mit den quantitativen zum Gesammtbild verschmelzen.

a) **Die großen Partien: her. H¹ und höf. T¹.**

Sie sind stilistisch rein gearbeitet, d. h.

1. her. H¹ ist quantitativ und qualitativ heroisch ausgeführt, weil es das dramatische Element in geringerem Ausmaße besitzt (in Hinblick auf das epische Element) und in geringerer Güte (in Hinblick auf die dramatischen Formen);

2. höf. T¹ ist quantitativ und qualitativ höfisch ausgeführt, weil es das dramatische Element in größerem Ausmaße besitzt (in Hinblick auf das epische Element) und in größerer Güte (in Hinblick auf die dramatischen Formen).

b) **Die kleinen Partien: höf. H¹ und her. T¹.**

Hier ergeben sich Widersprüche und zwar:

1. bei höf. H¹, indem es in quantitativer Beziehung heroisiert erscheint, weil es das dramatische Element in geringerem Ausmaße besitzt, und indem es in qualitativer Beziehung höfisch und sogar sehr gut höfisch ausgeführt ist, weil es das dramatische Element in vorzüglicher Güte besitzt.

Der im Wesen höfische Dichter hat sich also nur äußerlich den Tendenzen der heroischen Umgebung gefügt, ist aber innerlich der höfischen Tendenz des Stoffes umso treuer geblieben (er hat ja auch auf dem wichtigen Gebiete der formalen Darstellung die stilistische Forderung des Stoffes erfüllt).

2. bei her. T¹, indem es in quantitativer Beziehung höfisiert erscheint, weil es das dramatische Element in größerem Ausmaße besitzt, und indem es in qualitativer Beziehung heroisch ausgeführt ist, weil es das dramatische Element in geringerer Güte besitzt.

Wiederum hat sich der Dichter nur äußerlich den Tendenzen der höfischen Umgebung gefügt, ist aber innerlich der heroischen Tendenz des Stoffes treu geblieben (wie auch auf dem Gebiete der formalen Darstellung).

Dabei zeigt sich aber eine charakteristische Nuance: das kleine her. T¹ ist qualitativ minder heroisch als das große her. H¹. Der im Wesen höfische Dichter gestaltet also unter erschwerenden Umständen auch qualitativ nicht

so gut heroisch als unter erleichternden Umständen. So verräth er in diesem leichten Fehler wieder auf das feinste seine Eigenart.

2. S^2.

Auch hier bestimmt der Stoff die Qualität des dramatischen Elementes, wie der bedeutende Unterschied zwischen her. S^2 und höf. S^2 zeigt. Es verhält sich nämlich:

1. dr. : lyr.	in her. S^2	= 905 : 18	= 50	: 1
	„ höf. S^2	= 564 : 18	= 31 1/3	: 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^2	= 787 : 118	= —7	: 1
	„ höf. S^2	= 448 : 116	= —4	: 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^2	= 569 1/2 : 218	= 2 3/5	: 1
	„ höf. S^2	= 426 1/2 : 22	= 19	: 1

Demnach ist höf. S^2 dramatisch viel intensiver gearbeitet als her. S^2, was sich an seiner stärkeren Lyrik, seiner starken Ansprache, seinem geringen Polylog und riesigen Duolog in stetem Gegensatze zu her. S^2 deutlichst erweist. Diese summarischen Verhältnisse nuancieren sich, wenn man die stofflichen Partien compositionell trennt.

a) Her. H^2 und her. T^2.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. H^2	= 639 : 15	= 42 2/3	: 1
	„ „ T^2	= 266 : 3	= 88	: 1
2. Dial. : Anspr.	in her. H^2	= 556 1/2 : 83	= 6 3/4	: 1
	„ „ T^2	= 231 : 35	= 6 2/3	: 1
3. Duol. : Pol.	in her. H^2	= 369 1/2 : 187	= —2	: 1
	„ „ T^2	= 200 : 31	= 6 1/2	: 1

In der Lyrik ist der Unterschied groß, das Material aber zu klein, in der Ansprache ist der Unterschied minimal; entscheidend wirkt jedoch das Verhältnis von Duolog zu Polylog: die große Partie H^2 erweist sich durch ihren weitaus mächtigeren Polylog als heroischer gebaut im Vergleich mit der kleinen Partie T^2.

b) Höf. T^2 und höf. H^2.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in höf. T^2	= 404 1/2 : 9	= 56	: 1
	„ „ H^2	= 160 : 9	= 17 2/3	: 1

2. Dial. : Anspr.	in höf. $T^2 = 315^1/_2 : 89 = 3^2/_3 : 1$	
	„ „ $H^2 = 133 : 27 = 5 : 1$	
3. Duol. : Pol.	in höf. $T^2 = 293^1/_2 : 22 = 13^1/_3 : 1$	
	„ „ $H^2 = 133 : 0 = \infty : 0$	

Demnach erweist sich die kleine Partie H^2 als höfischer im Vergleich mit der großen Partie T^1 durch die stärkere Lyrik, den sehr starken Duolog und den gänzlichen Mangel an Polylog.

So liegen die Verhältnisse in qualitativer Beziehung. Vergleicht man damit die quantitativen, so zeigen:

1. die großen Partien (her. H^2 und höf. T^2) in beiden Richtungen Stilreinheit;

2. die kleinen Partien (höf. H^2 und her. T^2) den Gegensatz zwischen dem Stilcontrast auf quantitativem Gebiet, die Stileinheit auf qualitativem Gebiet.

Es wiederholen sich also in S^2 die Verhältnisse von S^1, d. h. der Umdichter copiert in der Behandlung des dramatischen Elements den Dichter im großen und ganzen.

3. S^1 und S^2.

In der directen Vergleichung der gefundenen Ergebnisse kennzeichnen sich die Manieren der beiden Autoren in schärferer Art. Es möge dies vorerst in summarischer Weise geschehen.

a) Her. S^1 und her. S^2.

Es verhält sich:	in her. S^1	in her. S^2
1. dr. : lyr. =	$59^1/_2 : 1$	$50 : 1$
2. Dial. : Anspr. =	$5 : 1$	$—7 : 1$
3. Duol. : Pol. =	$15^1/_2 : 1$	$2^2/_3 : 1$

Es besitzt demnach:

1. an Monolog:	her. S^2	mehr	als her. S^1
2. „ Ansprache:	„ „	weniger	„ „ „
3. „ Polylog:	„ „	viel mehr	„ „ „
4. „ Duolog:	„ „	viel weniger	„ „ „

Demnach ist das dramatische Element in her. S^2 im wesentlichen, nämlich durch den stärkeren Polylog und den schwächeren Duolog, extensiver geworden im Vergleich

mit S[1]. Der Umdichter verbreitert statt zu vertiefen. S
erweitert er den Duolog der Vorlage gern zum Polylog, u
möglichst viele Figuren zu Worte kommen zu lassen, und d
Ansprache zum Duolog durch die Ausführung überflüssig
Antworten. Dass auch der Monolog hier auf heroische
Gebiete an Umfang — in stilunreiner Art — gewinnt, b
greift sich aus des Dichters Vorliebe für das Heroische.

b) **Höf. S[1] und höf. S[2].**

Es verhält sich:		in höf. S[1]	in höf. S[2]
1. dr. : lyr.	=	26 : 1	31 1/3 : 1
2. Dial. : Anspr.	=	4 : 1	—4 : 1
3. Duol. : Pol.	=	30 3/4 : 1	19 : 1

Es besitzt demnach:

1. an Monolog:	höf. S[2]	weniger	als	höf. S[1]
2. „ Ansprache:	„ „	gleich viel	„	„ „
3. „ Polylog:	„ „	mehr	„	„ „
4. „ Duolog:	„ „	weniger	„	„ „

Demnach ist das dramatische Element in höf. S[2] i
wesentlichen, nämlich durch den stärkeren Polylog u
den schwächeren Duolog extensiver geworden im Verglei
mit höf. S[1]. Wiederum verbreitert der Umdichter statt
vertiefen; wiederum zeigt er sich in der Behandlung d
Monologs, den er hier auf höfischem Gebiet in stilunrei
Art vermindert, als Heroiker.

Geht man von diesem summarischen Vergleich i
Detail, indem man die stofflichen Partien composition
nach H und T trennt, so fällt auf:

1. dass am specifisch heroischen H[2] im ganzen kei
wesentliche Veränderung eingetreten ist, wohl aber da
her. T[2] dreimal polylog-reicher geworden ist in Verglei
mit her. T[1]:

		her. T[1]	her. T[2]
Duol. : Pol.	=	18 : „	6 1/2 : 1

2. dass das specifisch höfische T[2] auch, u. zw. um
polylogreicher geworden ist als höfisch T[1]:

		höf. T[1]	höf. T[2]
Duol. : Pol.	=	20 : 1	13 1/3 : 1

während in höfisch H[2] keine wesentliche Änderung ei
getreten ist.

Diese Umstände bezeugen, dass der Umdichter, trotzdem er in seiner Vorliebe für das heroische Element H^1 in dessen heroischer Partie stark erweitert, hier das dramatische Element analog zu seiner Vorlage behandelt, so dass sich für dasselbe qualitativ kein Unterschied ergibt; weiters dass der Umdichter, weil er bei seiner Abneigung gegen das höfische Element H^1 in dessen höfischer Partie ziemlich unverändert übernimmt, hier auch das dramatische Element copiert; endlich dass er in T^2 — sowohl in der längeren höfischen, wie in der kürzeren heroischen Partie — das dramatische Element von dessen stilgemäßer, dem höfischen Charakter entsprechenden Intensität zur Extensität schwächt.

Fasst man zusammen, so muss man sagen: dem Umdichter liegt die extensivere heroische Dramatik, folglich erhält er sie; es liegt ihm die intensivere höfische Dramatik nicht, folglich schwächt er sie an seiner Vorlage stilunrein ab. Seine Dramatik ist nicht markig, sondern geschwätzig und sie ist stilrein nur soweit, als die Vorlage durch die verwässerte Umdichtung noch durchschlägt.

So haben denn die dramatischen Formen in ihrer verschiedenartigen Verwendung dem rein-persönlichen der beiden Autorenporträts zu noch schärferem Ausdruck verholfen.

B. Die dramatischen Formen in ihrer Frequenz.

Zum Kriterium der Masse soll nun ergänzend das der Frequenz treten. Durch die summarischen Frequenzziffern der einzelnen dramatischen Formen wird ja deren Bedeutung vergleichsweise in helleres Licht gerückt.

1. S^1.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr. = 106 : 10 = $10^3/_5$: 1
2. Dial. : Anspr. = 58 : 48 = $1^1/_5$: 1
3. Duol. : Pol. = 55 : 3 = $18^1/_3$: 1

Demnach erweist sich S^1 als dramatisch intensiv, denn Monolog, Ansprache und Duolog erscheinen oft neben dem seltenen Polylog.

Diese Gesammtverhältnisse nuancieren sich nach den heroischen und höfischen Partien.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. $S^1 = 52 : 3 = 17\frac{1}{3} : 1$	
	„ höf. $S^1 = 54 : 7 = 7\frac{2}{3} : 1$	
2. Dial. : Anspr.	in her. $S^1 = 26 : 26 = 1 : 1$	
	„ höf. $S^1 = 32 : 22 = 1\frac{1}{2} : 1$	
3. Duol. : Pol.	in her. $S^1 = 24 : 2 = 12 : 1$	
	„ höf. $S^1 = 31 : 1 = \infty$: „0“	

Es ist also höfisch S^1 dramatisch viel intensiver als heroisch S^1, denn der Monolog und Duolog sind dort viel häufiger als hier, Polylog und Ansprache aber seltener.

2. S^2.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr. $= 145 : 12 = 12 : 1$
2. Dial. : Anspr. $= 83 : 62 = 1\frac{1}{3} : 1$
3. Duol. : Pol. $= 71 : 12 = 6 : 1$

Demnach erweist sich S^2 als dramatisch intensiv, denn Monolog, Ansprache und Duolog sind selten neben häufigem Polylog.

In den heroischen und höfischen Partien nuancieren sich diese Gesammtverhältnisse.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. $S^2 = 81 : 6 = 13\frac{1}{2} : 1$
	„ höf. $S^2 = 64 : 6 = 10\frac{2}{3} : 1$
2. Dial. : Anspr.	in her. $S^2 = 47 : 34 = + 1\frac{1}{3} : 1$
	„ höf. $S^2 = 36 : 28 = - 1\frac{1}{3} : 1$
3. Duol. : Pol.	in her. $S^2 = 37 : 10 = 3\frac{2}{3} : 1$
	„ höf. $S^2 = 34 : 2 = 17 : 1$

Es ist also höfisch S^2 dramatisch viel intensiver als heroisch S^2, denn der Monolog und Duolog sind dort häufiger als hier, der Polylog seltener.

3. S^1 und S^2.

Der Umdichter hat sich auf dem Gebiete der Frequenz der dramatischen Formen im allgemeinen als Copist des Dichters erwiesen. Zur schärferen Charakterisierung des

Umdichters erfolge nun die Vergleichung im einzelnen. Dies möge erst in summarischer Art geschehen, indem S^1 mit S^2 verglichen werde.

Es verhält sich:

1. dr.: lyr.	in S^1 = 106 : 10 =	$10\,{}^3/_5$: 1
	„ S^2 = 145 : 12 =	12 : 1
2. Dial.: Anspr.	in S^1 = 58 : 48 =	$1\,{}^1/_4$: 1
	„ S^2 = 83 : 62 =	$1\,{}^1/_3$: 1
3. Duol.: Pol.	in S^1 = 55 : 3 =	$18\,{}^1/_3$: 1
	„ S^2 = 71 : 12 =	6 : 1

Es besitzt demnach:

1. von Monologen:	S^1	mehr	als S^2
2. „ Ansprachen:	„	etwas weniger	„ „
3. „ Polylogen:	„	viel weniger	„ „
4. „ Duologen:	„	viel mehr	„ „

Demnach ist das dramatische Element in S^1 intensiver als in S^2, wo durch den Umdichter der Monolog verringert, die Ansprache vermehrt und der Polylog zu Ungunsten des Duologs begünstigt wird.

Dies die allgemeinen Züge. Scheidet man nach den Stoffgruppen, so erhält man charakterisierende Streiflichter für die gegensätzlichen Manieren der beiden Autoren.

a) Her. S^1 und her. S^2.

Es verhält sich:

1. dr.: lyr.	in her. S^1 = 52 : 3 =	$17\,{}^1/_3$: 1
	„ her. S^2 = 81 : 6 =	$13\,{}^1/_2$: 1
2. Dial.: Anspr.	in her. S^1 = 26 : 26 =	1 : 1
	„ her. S^2 = 47 : 34 =	$+1\,{}^1/_3$: 1
3. Duol.: Pol.	in her. S^1 = 24 : 2 =	12 : 1
	„ her. S^2 = 37 : 10 =	$3\,{}^2/_3$: 1

Es hat also heroisch S^2 mehr Lyrik: das spräche für intensive Dramatik, erklärt sich aber rein-persönlich aus des Umdichters Vorliebe für das heroische Element, das er demzufolge intimer, also monologischer gestaltet als sein Vorbild. Weiters hat S^2 weniger Ansprachen: auch dies spräche für intensivere Dramatik, erklärt sich aber wieder rein-persönlich aus der überflüssig-ausbauenden dramatischen

Geschwätzigkeit des Umdichters. Zudem sind in beiden Fällen die Unterschiede zwischen S^1 und S^2 nicht groß. Wohl sind sie es aber in sehr starkem Maße beim Duolog und Polylog, wovon der erstere viel seltener, der letztere weit häufiger in S^2 auftritt als in S^1. Es ist daher heroisch S^2 im wesentlichen dramatisch viel extensiver gearbeitet als heroisch S^1. Weil das heroische Element nach Extensität strebt, so wäre der Umdichter ein feinerer Stilist als der Dichter, hätte er hier nicht des Guten zuviel gethan, hätte er nicht heroisch S^1 sozusagen über-heroisiert.

b) **Höf. S^1 und höf. S^2.**

Es verhält sich:

1. dr.: lyr.	in höf. S^1	$= 54 : 7 =$	$7^2/_3$	: 1
	„ „ S^2	$= 64 : 6 =$	$10^2/_3$	: 1
2. Dial.: Anspr.	in höf. S^1	$= 32 : 22 =$	$1^1/_2$	: 1
	„ „ S^2	$= 36 : 28 =$	$—1^1/_3$	: 1
3. Duol.: Pol.	in höf. S^1	$= 31 : 1 =$	∞	: „0“
	„ „ S^2	$= 34 : 2 =$	17	: 1

Es hat also höfisch S^2 weniger Monologe als höfisch S^1 (trotz der allgemeinen Tendenz des höfischen Elements nach dem Monolog), mehr Ansprachen (trotz der persönlichen Abneigung des Umdichters gegen diese Form) und auch Polylog, den das höfische S^1 fast gänzlich meidet. Es ist also höfisch S^2 dramatisch weniger intensiv gearbeitet als höfisch S^1.

Fasst man die Ergebnisse aus der Frequenz der dramatischen Formen zusammen, so zeigt sich, dass der Dichter in stilreiner Weise arbeitet, dass der Umdichter sich in den großen Zügen zwar in völliger Abhängigkeit von seinem Vorbilde befindet, dass er aber dessen Dramatik durchgehends entkräftet. Nur im Monolog macht er eine stilwidrige Ausnahme: er vermehrt ihn am stilistisch unpassenden Ort, in der heroischen Partie, wodurch er seiner Vorliebe für das Heroische stil-falschen Nachdruck verleiht.

C. Die dramatischen Formen in ihrer Einzellänge.

Nach der Betrachtung der dramatischen Formen in Hinblick auf ihre Gesammtmasse und Gesammtzahl soll

un in ihrer Einzellänge das letzte Kriterium für ihre erschiedenartige Bedeutung gesucht werden. Der Überchtlichkeit halber kann natürlich nur mit etlichen Längs-ategorien operiert werden. In Anlehnung an die con-eten Verhältnisse, welche die vierzeilige Strophe mit-edingt, ergeben sich vier Längs-Kategorien:

1. kurz = 1—4 Zeilen
2. mittel = 5—12 „
3. lang = 13—24 „
4. sehr lang = mehr als 24 Zeilen.

a) S[1].

S[1] hat von	kurz	mittel	lang	sehr lang	
an Duol.	3	27	20	5	Stück
„ Pol.	—	2	1	—	„
„ Anspr.	39	9	—	—	„
„ Mon.	10	—	—	—	„

Bedeutsamerweise verfügt die Hauptform, der Duolog er alle Längs-Kategorien, schafft sich also in seinem oßen Wirkungskreis alle Ausdrucksmittel in dieser Richng; der seltene Polylog erscheint nur in den mittleren ategorien; die Ansprache ist naturgemäß meist kurz und rweitert sich bloß — und das nicht oft — bis zur Mittelnge; der Monolog ist immer kurz.

Stimmen diese Erscheinungen zur Function der einelnen Formen, so fragt es sich nun, ob sich etwa Unterchiede mit Beziehung auf die stofflichen Partien ergeben. Veil der Monolog immer kurz ist, der Polylog zu selten ertreten ist, kommen bloß Duolog und Ansprache in etracht.

1. Der Duolog.

Es verhält sich:	k. + m.	:	l. + sl.		
in her. S[1] =	10	:	14	=	1 : 1 2/5
„ höf. S[1] =	20	:	11	=	—2 : 1

Der heroische Duolog tritt also seltener, aber wuchtiger af, der höfische häufiger aber leichter. In der heroisch-fabustischen Partie führt eben der Duolog das schwere Geröll es sachlichen Referates mit sich, während in der höfisch-

psychologischen Partie nur die knapperen, persönlichen Auseinandersetzungen im Duolog geboten werden.

Die obigen summarischen Ziffern erhalten ihre Bestätigung durch das Detail:

her. S¹ = kurz : mittel	=	0 : 10 = 0	: ∞
höf. S¹ =	=	3 : 17 = 1	: 5²/₃
her. S¹ = lang : sehr lang	=	11 : 3 = 3²/₃	: 1
höf. S¹ =	=	9 : 2 = 4¹/₂	: 1

Der heroische Duolog tendiert also nach Länge, der höfische nach Kürze.

2. Die Ansprache.

Sie ist nur kurz oder mittellang und es verhält sich:

in her. S¹: kurz : mittel	= 23 : 3 = 7²/₃	: 1
„ höf. S¹:	= 16 : 6 = 2²/₃	: 1

Die heroische Ansprache ist also kürzer, die höfische länger. Die erstere dient zur Mittheilung sachlicher Einzelheiten, die knapp gegeben werden kann und soll, die letztere zu psychologischer Auseinandersetzung, die relativ länger ausfallen muss.

b) S².

S² hat von:	kurz	mittel	lang	sehr lang	
1. an Duol.	6	33	25	7	Stück
2. „ Pol.	—	4	6	2	„
3. „ Anspr.	49	13	—	—	„
4. „ Mon.	12	—	—	—	„

Der Duolog ist — wie zu erwarten — auch hier in allen Längskategorien vertreten; der dem Umdichter wichtig gewordene Polylog erscheint ebenso in allen Längen, nur nicht — wie selbstverständlich — als kurz; die Ansprache ist kurz oder mittellang, der Monolog nur kurz.

Auch hier nuancieren sich die allgemeinen Verhältnisse nach den stofflichen Partien.

1. Der Duolog.

Es verhält sich:	k. + m.	:	l. + sl.		
in her. S² =	17	:	20	= 1	: 1¹/₆
„ höf. S² =	22	:	12	= 1³/₄	: 1

Auch in S² tendiert der heroische Duolog nach Länge, · höfische nach Kürze.

2. Der Polylog.

Es hat von	mittel	lang	sehr lang	
her. S²:	2	6	2	Stück
höf. S²:	2	—	—	„

Nur der heroische Polylog ist von Bedeutung; daher nmt er auch in allen ihm möglichen Längskategorien , während der schwache höfische Polylog nur in der ividuell kürzesten Kategorie erscheint.

3. Die Ansprache.

Sie ist kurz oder mittellang und es verhält sich:

in her. S²: kurz : mittel = 28 : 6 = 4²/₃ : 1
„ höf. S²: = 21 : 7 = 3 : 1

Die heroische Ansprache ist also kürzer, die höfische ıger, wie dies dem generellen Charakter dieser Formen tspricht.

c) S¹ und S².

Für die Längsverhältnisse der verschiedenen dramaschen Formen haben sich generelle Tendenzen bemerkbar emacht, die mit der einzelnen Form als solcher und - nuanciert — mit ihrer Verwendung in den verschiedenen toffpartien zusammenhängen. Darüber hinaus wurden aber uch individuelle Tendenzen wahrgenommen, die aus der ersönlichen Eigenart der beiden Autoren erfließen. Um ies festzulegen, muss nun zum directen Vergleich gechritten werden.

1. Der Duolog.

Es hat von	kurz	mittel	lang	sehr lang	
S¹:	3	27	20	5	Stück
S²:	6	33	25	7	„

Der Duolog von S¹ ist einheitlicher, der von S² zerklüfteter. Fasst man nämlich die mittleren Kategorien (m. + l.) unter medial, die äußeren Kategorien (k. + sl.) unter extrem zusammen, so verhält sich:

bei S^1: medial : extrem = 47 : 8 = 6 : 1
„ S^2: = 58 : 13 = $4^1/_2$: 1

Diese Tendenz zeigt auch das Detail; es verhält sich:

bei S^1:	k. : m. = 3 : 27 = 1 : 9,	also Tendenz nach	medial
„ S^2:	= 6 : 33 = 1 : $5^1/_2$,	„ „ „	extrem
„ S^1:	l. : sl. = 20 : 5 = 4 : 1,	„ „ „	medial
„ S^2:	= 25 : 7 = $3^1/_2$: 1,	„ „ „	extrem

Der Dichter hat also seinen Duolog in Bezug auf die Gestaltung von dessen Länge als stärkerer Stilist mehr in der Hand, der Umdichter als schwächerer Stilist viel weniger.

2. Der Polylog.

Es verhält sich:

	mittel	:	lang + sehr lang	
in S^1:	2	:	1	= 2 : 1
„ S^2:	4	:	8	= 1 : 2

Dem Dichter ist der Polylog ziemlich fremd, er bildet ihn relativ kurz; dem Umdichter wird er vertraut, er gestaltet ihn relativ lang.

3. Die Ansprache.

Es verhält sich:	kurz	:	mittel	
in S^1:	39	:	9	= $4^1/_3$: 1
„ S^2:	49	:	13	= $3^3/_4$: 1

Der Dichter entspricht der Eigenart dieser Form, die naturgemäß nach Kürze strebt, als besserer Stilist besser, indem er sie kürzer bildet als der Umdichter, der als schlechterer Stilist diese Form gegen ihre Natur länger bildet.

4. Der Monolog.

Er ist immer kurz, bietet daher kein Kriterium in seiner Länge.

So hat sich denn schon bei summarischer Vergleichung von S^1 mit S^2 der Dichter im Gegensatz zum Umdichter als der bessere Stilist erwiesen. Dringt man ins Detail, scheidet man nach den beiden stofflichen Partien, so erhält das allgemeine Urtheil seine concrete Begründung.

α) Her. S¹ und her. S².

1. Der Duolog.

Es hat von

	kurz	mittel	lang	sehr lang	
her. S¹ =	—	10	11	3	Stück
„ S² =	3	14	16	4	„

	kurz + mittel	lang + sehr lang		
her. S¹ =	10	14	„	$= 1 : 1^2/_5$
„ S² =	17	20	„	$= 1 : —1^1/_6$

In heroisch S² wird der Duolog kürzer. Er verliert also beim schlechteren Dichter an Bedeutung — ein böses Zeichen, da es sich um die dramatische Hauptform handelt, stilistisch doppelt bös, da der heroische Duolog generell die Tendenz nach Länge hat.

2. Der Polylog.

Es verhält sich:	mittel	:	lang + sehr lang	
in her. S¹ =	2	:	0	$= \infty : 0$
„ „ S² =	2	:	8	$= 1 : 4$

In heroisch S² wird der Polylog länger. Er gewinnt also beim schlechteren Dichter an Bedeutung — wieder ein stilistischer Fehlgriff, indem die dramatisch minder wichtige und minder wirksame Form äußerlich verstärkt wird.

3. Die Ansprache.

Es verhält sich:	kurz	:	mittel	
in her. S¹ =	23	:	3	$= 7^2/_3 : 1$
„ „ S² =	28	:	6	$= 4^2/_3 : 1$

In heroisch S² wird die Ansprache länger, d. h. sie wird in ihrem sachlichen Bericht umständlicher und schwerfälliger, also unwirksamer, weil gegen ihre natürliche Eigenart stärker.

So erweist sich denn der Umdichter in der Gestaltung der Länge seiner heroischen Formen durchaus als launenhafter Stümper.

β) Höf. S¹ und höf. S².

1. Der Duolog.

Es hat von	kurz	mittel	lang	sehr lang	
höf. S¹ =	3	17	9	2	Stück
„ S² =	3	19	9	3	„

Es zeigt sich also kein wesentlicher Unterschied: der Umdichter entfaltet als Heroiker dem höfischen S[1] gegenüber bloß eine copistische Thätigkeit:

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:	kurz : mittel	
in höf. S[1] =	16 : 6	= $2^2/_3$: 1
„ „ S[2] =	21 : 7	= 3 : 1

In höfisch S[2] wird die Ansprache etwas kürzer. Sie verliert also beim schlechteren Dichter an Bedeutung und wird gegen ihre generelle Tendenz nach Länge schmächtiger — wieder ein Beweis für des Umdichters Abneigung gegen das höfisch-psychologische Element.

Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so gewinnt man auf dem Gebiete der Zahl und Einzellänge der dramatischen Formen, also in deren Frequenz und Stärke, feincharakterisierende Kriterien. Diese sind generell, soweit sich in ihnen die Tendenzen der poetischen Elemente, der fabulistisch-heroischen und der psychologisch-höfischen zu erkennen geben, sie sind individuell, soweit sie die Eigenart der beiden Autoren verrathen. Es hat sich gezeigt, dass das fabulistisch-heroische Element nach dramatischer Extensität, das psychologisch-höfische Element nach dramatischer Intensität strebt. Es hat sich ferner gezeigt, dass der Dichter mit seiner höfischen Tendenz im allgemeinen und also besonders in seiner höfischen Partie nach dramatischer Intensität strebt, dass der Umdichter mit seiner heroischen Tendenz im allgemeinen und also besonders auf heroischem Gebiete nach dramatischer Extensität strebt. In selbstverständlicher Folge dieser generell und individuell gegebenen Voraussetzungen war S[1] dramatisch intensiver, S[2] dramatisch extensiver gerathen. Da aber der Dichter von S[1] als freier Stilist geschaffen hat, so wurde heroisch S[1] nicht höfisiert, so dass die Unterschiede zwischen heroisch S[1] und höfisch S[1] sich in stilistischer Reinheit darbieten. Hingegen hat der heroisch gestimmte Umdichter zwar heroisch S[1] sozusagen über-heroisiert und höfisch S[1] heroisiert; doch ist er bei seiner Antipathie gegen das höfische Element mehr negativ geblieben, als positiv ge-

rden, d. h. er hat im großen und ganzen den höfischen
eil seiner Vorlage bloß copiert. Freilich sind ihm dabei
ıler mitunterlaufen. Waren die Fehler vom überheroi-
:ten heroisch S² gewissermaßen nur quantitativer Art,
em er die heroischen Tendenzen über Gebühr, aber in
icher Linie verstärkt hat, so waren die Fehler vom
oisierten höfisch S² qualitativer Art, stilistische Todsünden
genüber den lässlichen der heroischen Partie. Da er aber
heroischen Theil nicht allzustark sündigen konnte, im
ischen Theil nicht allzuviel sündigen mochte, dort weil
sich im Einklang mit der Tendenz der Partie befand,
ır weil er sich aus Antipathie von stärkerer Überarbeitung
nhielt, so hat er trotz seiner stilistischen Minderwertig-
it den ästhetischen Karren doch nicht völlig verfahren.

). Die dramatischen Formen in den epischen und dramatischen Bildern.

Bisher wurden die dramatischen Formen bloß im Hin-
lick auf die Gesammtdichtung und deren formale oder ele-
ıentare Compositionstheile betrachtet. Nun sollen die drama-
schen Formen in ihrem Verhalten zum Detail der Dar-
tellung, zu den epischen oder dramatischen Bildern unter-
ucht werden. Da die dramatischen Bilder dem dramatischen
lement den besseren, die epischen Bilder den schlechteren
ährboden bieten, so ist anzunehmen, dass die besseren
ramatischen Formen in den dramatischen Bildern häufiger
ls in den epischen, dass die schlechteren dramatischen Formen
n den epischen Bildern häufiger als in den dramatischen er-
cheinen, und dass der bessere Dichter dies Princip strenger
lurchführt als der schlechtere. Die Untersuchung soll sich
uf das Kriterium der Frequenz stützen.

1. S¹.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

des Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 49 : 6	= $8^1/_6$: 1
der Anspr.:		= 35 : 13	= $2^2/_6$: 1
des Pol.:		= 3 : 0	= ∞ : 0
„ Mon.:		= 10 : 0	= ∞ : 0

Beim guten Dichter erscheint der intensivere, also inner-
ch wertvolle Monolog und der breite, also äußerlich be-

deutende Polylog ausschließlich in dramatischen Bildern. Der wichtigere Duolog tritt im Verhältnis zu der weniger wichtigen Ansprache dreimal öfter in dramatischen Bildern als in epischen auf.

2. S^2.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

des Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 64 : 7 = 9 : 1
„ Mon.:		= 10 : 2 = 5 : 1
der Ansp.:		= 42 : 20 = 2 : 1
des Pol.:		= 12 : 0 = ∞ : 0

Beim schlechten Dichter erscheint auch der Monolog, der durch die Häufigkeit seines Vorkommens entwertet wird, in epischen Bildern. Der Duolog tritt selten, die Ansprache häufig in epischen Bildern auf.

Der Unterschied zwischen Dichter und Umdichter besteht also darin, dass der letztere seine epischen Bilder mit dramatischen Formen etwas stärker bedenkt, qualitativ im Monolog, quantitativ in der Ansprache. Dies die allgemeinen Verhältnisse.

Es fragt sich nun, ob die stofflichen Partien Nuancen bewirken.

1. S^1.

Hier kommt nur der Duolog und die Ansprache in Betracht, welch beide im Hinblick auf die Partie, in welcher sie erscheinen, heroisch oder höfisch genannt werden mögen.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

beim her. Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 23 : 1 = 23 : 1
„ höf. Duol.:		= 26 : 5 = $5^1/_5$: 1
bei der her. Anspr.:		= 21 : 5 = $4^1/_5$: 1
„ „ höf. Anspr.:		= 14 : 8 = $1^3/_4$: 1

Die beiden dramatischen Formen gravitieren also in der höfischen Partie viel stärker nach den epischen Bildern als in der heroischen Partie. Das kann nicht überraschen: da die höfischen Partien dramatisch intensiver sind, so greifen die dramatischen Formen hier auch auf die epischen Bilder über, während in den heroischen Partien mit ihrem geringen dramatischen Einschlag die dramatischen Bilder dem dramatischen Element fast völlig genügen.

2. S^2.

Hier kommt neben dem Duolog und der Ansprache auch noch der Monolog in Betracht.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

beim her. Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 35 :	2 =	17 1/2	: 1
„ höf. Duol.:		= 29 :	5 =	− 6	: 1
bei der her. Anspr.:		= 23 :	11 =	+ 2	: 1
„ „ höf. Anspr.:		= 19 :	9 =	+ 2	: 1
beim her. Mon.:		= 4 :	2 =	2	: 1
„ höf. Mon.:		= 6 :	0 =	∞	: 0

In S^2 sind die Verhältnisse verworren: für die Ansprache besteht kein Unterschied; der höfische Duolog graviert stark nach den epischen Bildern, der höfische Monolog ist hievon ausgeschlossen. Die stilistische Feinheit des Dichters ist also beim Umdichter nicht mehr zu finden.

E. Der Bau des Duologs.

Der Duolog setzt sich aus den einzelnen Redestücken seiner beiden Figuren zusammen, welche nach Zahl und Länge bestimmt werden können, woraus sich die quantitative Stärke und die qualitative Lebhaftigkeit des Redewechsels im Duolog ergibt.

I. Die Zahl der Redestücke.

Vergleicht man vorerst die beiden Dichtungen, S^1 und S^2, summarisch miteinander, so hat

S^1: 55 Duologe und haben diese 110 Rst. ad minimum,
181 „ de facto;
S^2: 71 „ „ „ „ 142 „ ad minimum,
246 „ de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in $S^1 = 1 : + 1^3/_5$
„ $S^2 = 1 : 1^3/_4$

Die beiden Versionen unterscheiden sich also hierin kaum voneinander.

Es fragt sich nun, ob sich etwa generelle Unterschiede zwischen dem heroischen und höfischen Duolog innerhalb der beiden Versionen einstellen.

a) S^1.

her. S^1	hat	24	Duologe	und	diese	haben	48	Rst.	ad minimum,
							89	„	de facto;
höf. S^1	„	31	„	„	„	„	62	„	ad minimum,
							92	„	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $S^1 = 1 : 1\frac{7}{8}$
„ höf. $S^1 = 1 : 1\frac{1}{2}$

Der Unterschied ist nicht unbedeutend und zeigt, dass im heroischen Duolog der Redewechsel stärker ist als im höfischen Duolog.

b) S^2.

her. S^2	hat	37	Duologe	und	diese	haben	74	Rst.	ad minimum,
							140	„	de facto;
höf. S^2	„	34	„	„	„	„	68	„	ad minimum,
							106	„	de facto;

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $S^2 = 1 : —2$
„ höf. $S^2 = 1 : —1\frac{1}{2}$

Wiederum zeigt der nicht unbedeutende Unterschied die größere Stärke des Redewechsels im heroischen Duolog verglichen mit dem höfischen.

Hält man die beiden Dichtungen — gesondert nach ihren stofflichen Partien — gegeneinander, so ergibt sich zwischen diesen, also zwischen heroisch S^1 und heroisch S^2 einerseits, höfisch S^1 und höfisch S^2 andererseits kein wesentlicher Unterschied, doch macht sich beim Umdichter die Tendenz bemerkbar, den Abstand zwischen seiner heroischen und höfischen Partie im Vergleich mit S^1 zu vergrößern: sein heroischer Duolog ist um eine Nuance stärker, sein höfischer Duolog um eine Nuance schwächer im Redewechsel als bei seiner Vorlage S^1. Das generelle Moment steht also bislang weitaus im Vordergrunde, kaum bemerkbar macht sich daneben das individuelle.

Geht man tiefer ins Detail, so hat man die stofflichen Partien nach ihrer compositionellen Lagerung zu scheiden, also nach ihrer Zugehörigkeit zu H oder T zu sondern.

a) Die heroischen Partien.

α) In S^1.

her. H^1	hat 13 Duologe und diese haben	26	Rst.	ad minimum,
		42	„	de facto;
her. T^1	„ 11 „ „ „ „	22	„	ad minimum,
		47	„	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $H^1 = 1 : 1^3/_5$
„ her. $T^1 = 1 : 2^1/_7$

Der Unterschied ist recht groß und spricht für bedeutend stärkeren Redewechsel im heroischen Duolog von T^1 gegenüber dem von H^1.

β) In S^2.

her. H^2	hat 26 Duologe und diese haben	52	Rst.	ad minimum,
		89	„	de facto;
her. T^2	„ 11 „ „ „ „	22	„	ad minimum,
		51	„	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $H^2 = 1 : -1^3/_4$
„ her. $T^2 = 1 : \; 2^1/_3$

Es bestehen also beiläufig dieselben Verhältnisse wie in S^1.

b) Die höfischen Partien.

α) In S^1.

höf. H^1	hat 12 Duologe und diese haben	24	Rst.	ad minimum,
		30	„	de facto;
höf. T^1	„ 19 „ „ „ „	38	„	ad minimum,
		62	„	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in höf. $H^1 = 1 : \; 1^1/_4$
„ höf. $T^1 = 1 : -1^2/_3$

Der Unterschied ist nicht groß und spricht für den etwas stärkeren Redewechsel im höfischen Duolog von T^1 gegenüber H^1.

β) In S^2.

höf. H^2	hat	12	Duologe	und	diese	haben	24 Rst.	ad minimum,
							30 „	de facto;
höf. T^2	„	22	„	„	„	„	44 „	ad minimum,
							76 „	de facto.

Es verhält sich demgemäß die Minimalziffer zur factischen:

in höf. $H^2 = 1 : 1^1/_4$
„ höf. $T^2 = 1 : 1^3/_4$

Es bestehen also beiläufig dieselben Verhältnisse wie in S^1. Dies sind die thatsächlichen Erscheinungen.

Will man erst die leichtere und weniger wichtige Frage nach dem Verhalten des Umdichters zu seiner Vorlage erledigen, so zeigt sich, dass er nur an den großen Partien, nämlich an heroisch H^1 und höfisch T^1, ändert. Er steigert die Stärke des Redewechsels im heroischen Duolog um ein Geringes (heroisch $H^1 = 1 : 1^3/_5$, heroisch $H^2 = 1 : -1^3/_4$), er steigert also hier organisch, denn der heroische Duolog hat im allgemeinen seine Tendenz nach stärkerem Redewechsel bereits gezeigt. Er steigert aber auch die Stärke des Redewechsels im höfischen Duolog um ein Geringes (höfisch $T^1 = 1 : -1^2/_3$, höfisch $T^2 = 1 : 1^3/_4$), er steigert also hier unorganisch, denn der höfische Duolog hat im allgemeinen seine Tendenz nach schwächerem Redewechsel bereits gezeigt. Der Umdichter steigert also aus individueller Passion, nicht aus stilistischer Empfindung, er steigert dort, wo er theilweise selbständig arbeitet, denn er vermehrt die heroischen Duologe von H^1 in H^2 von 13 auf 26, die höfischen Duologe von T^1 in T^2 von 19 auf 22. An den kleinen Partien, nämlich an heroisch T^1 und höfisch H^1 ändert er nicht: es erscheinen in heroisch T^1 und T^2 11 Duologe, in höfisch H^1 und H^2 12 Duologe, deren Redestücke sich dort von 47 bloß auf 51 erheben, während sie hier in H^1 und H^2 gleichermaßen 30 ausmachen.

Wie sich schon öfter gezeigt hat, ist dem „heroischen“ Umdichter höfisch H^1 unsympathisch, weil es höfisch ist, heroisch T^1, weil es zwischen höfischem T^1 eingeklemmt ist, und darum verhält er sich diesen Partien gegenüber als bloßer Copist. So charakterisiert sich denn der Umdichter

auch im Bau seines Duologs als eine launisch-unkünstlerische Natur. — Nun fragt es sich um den Dichter.

Der Dichter schafft mit persönlicher Vorliebe auf höfischem Gebiete, hier findet er die Harmonie von Stoff und Stimmung. Man muss also hievon ausgehen, u. zw. von der höfischen Großpartie, also von höfisch T^1. Dessen Duologstärke spiegelt sich im Verhältnis von $1 : -1\,^{2}/_{3}$. Bekanntlich gestaltet der Dichter die kleinere höfische Partie, welche in das vorwiegend heroische H^1 eingesprengt ist, im scharfempfundenen Contrast zu dessen Umgebung um so höfischer. Dies erweist sich auch hier, u. zw. im Verhältnis von $1 : 1\,^{1}/_{4}$. Die Tendenz des höfischen Duologs nach schwachem Redewechsel liegt also klar. Wie verhält es sich nun mit dem heroischen Duolog? Die heroische Großpartie, also heroisch H^1, spiegelt ihre Duologstärke im Verhältnis von $1 : 1\,^{3}/_{5}$. Es besteht also fast kein Unterschied zur höfischen Großpartie, höfisch T^1 mit dem Verhältnis von $1 : -1\,^{2}/_{3}$. Da aber die kleinere heroische Partie, welche in das vorwiegend höfische T eingesprengt ist, gleichermaßen in scharf empfundenem Contrast zu seiner Umgebung um so heroischer gestaltet wird und das Verhältnis von $1 : 2\,^{1}/_{7}$ zeigt, so ist damit die Tendenz des heroischen Duologs nach starkem Redewechsel festgelegt. Es bleibt also nur die e i n e auffällige Thatsache bestehen, dass der Dichter seine heroische Hauptpartie, heroisch H^1, in Bezug auf die Stärke des Redewechsels im Duolog nicht scharf charakterisiert. Diese Thatsache erklärt sich aus der allgemeinen stilistischen Unebenheit innerhalb heroisch H^1, was seine genetische Begründung findet: heroisch H^1 hat sicherlich keine einheitliche Vorlage, sondern ihrer mehrere und verschiedenartige. Schon in ihrem Alter unterscheiden sich dieselben, also sicher auch stilistisch: man denke nur an das Lied vom Sachsenkrieg im Gegensatz zu den Kampfspielen Prünhildens. All dies schimmert in heroisch H^1 noch durch, wenn man mit den feinempfindlichen Kriterien des Duologbaues die Partie sondiert. Die Verschiedenartigkeiten der einzelnen Vorlagen gleichen sich aber im Ensemble von heroisch H^1 zu einem ausdruckslosen Durchschnittsbild aus. So sprechen denn die formalen Kriterien nicht nur eine positive, sondern auch eine negative Sprache.

II. Die Länge der Redestücke.

In der Länge der Redestücke spiegelt sich die Lebhaftigkeit des Redewechsels im Duolog. Je länger sie sind, respective je zahlreicher die längeren sind, desto matter vollzieht sich der Redewechsel, je kürzer sie sind, respective je zahlreicher die kürzeren sind, desto frischer gestaltet sich der Redewechsel. Da das dramatische Element im Nibelungenlied überhaupt nicht stark entwickelt ist, so ist auch der Duolog meist recht kurz und sind es mit ihm seine Redestücke. Die strophische Gliederung hat auf die Länge starken Einfluss. Man theilt die Redestücke im Einklang mit den concreten Erscheinungen am besten in folgende drei Kategorien:

1. in kurze = 1— 4 Zeilen
2. „ mittlere = 5— 8 „
3. „ lange = 9—19 „

Sucht man vorerst im summarischen Vergleich von S^1 mit S^2 allgemeine Anhaltspunkte, so zeigt sich:

	kurzen	mittleren	langen	Redestücken
1. dass S^1 von	139	28	14	Stück
	139	42		„
2. dass S^2 von	195	38	13	Stück
	195	51		„ besitzt.

Es verhält sich demnach:

1. k. : (m.+l.) $\begin{cases} \text{in } S^1 = 139 : 42 = 3^1/_3 : 1 \\ \text{„ } S^2 = 195 : 51 = 3^4/_5 : 1 \end{cases}$

2. m. : l. $\begin{cases} \text{in } S^1 = 28 : 14 = 2 : 1 \\ \text{„ } S^2 = 38 : 13 = 3 : 1 \end{cases}$

Somit herrscht in beiden Versionen die Tendenz nach kurzen Redestücken, es prägt sich diese Tendenz aber in S^2 noch weit schärfer aus als in S^1. Fassen sich die Figuren von S^1 in ihrem Duolog knapp, so sprechen die Figuren von S^2 geradezu mit kurzathmiger Hast.

Nun ersteht die Frage nach den generellen Unterschieden zwischen dem heroischen und höfischen Duolog innerhalb jeder der beiden Versionen.

a) S[1].

Es verhält sich:

1. in her. S^1: k.:(m.+l.) = 65 : 24 = $2^2/_3$: 1
2. „ höf. S^1: = 74 : 18 = +4 : 1

Demnach strebt höfisch S^1 viel stärker nach kurzen Redestücken als heroisch S^1: höfisch ist also lebendiger.

Weiters verhält sich:

1. in her. S^1: m. : l. = 17 : 7 = $2^1/_2$: 1
2. „ höf. S^1: = 11 : 7 = $1^2/_3$: 1

Demnach strebt heroisch S^1 viel stärker nach mittleren Redestücken als höfisch S^1.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so erscheint das heroische Redestück medialer, das höfische extremer, das erstere weniger, das letztere mehr variabel und dadurch ausdrucksfähig. Dies entspricht ja auch ihrer verschiedenen Aufgabe in der heroisch-fabulistischen und höfisch-psychologischen Partie.

b) S^2.

Es verhält sich:

1. in her. S^2: k.: (m.+l.) = 110 : 30 = $3^2/_3$: 1
2. „ höf. S^2: = 85 : 21 = +4 : 1

Demnach strebt höfisch S^2 etwas stärker nach kurzen Redestücken als heroisch S^2: höfisch ist also etwas lebendiger.

Weiters verhält sich:

1. in her. S^2: m. : l. = 24 : 6 = 4 : 1
2. „ höf. S^2: = 14 : 7 = 2 : 1

Demnach strebt heroisch S^2 doppelt so stark nach mittleren Redestücken als höfisch S^2.

Auch in S^2 ist das heroische Redestück mehr medial, das höfische mehr extrem, nur dass wegen der durchgehenden Verkürzung diese Gruppenunterschiede nicht so scharf heraustreten als wie bei S^1.

Das heroische und das höfische Redestück des Duologs zeigen also generell geschiedenen Charakter in ihrer Länge, indem das erstere als medial, das letztere als extrem erscheint, u. zw. sowohl in S^1 wie in S^2.

c) S^1 und S^2.

Um nun nach Feststellung der generellen Momente zu erkennen, inwieweit innerhalb der Grenzen des generellen auch das individuelle Moment sich bei jedem der beiden Autoren Geltung verschafft, müssen die beiden Versionen im einzelnen direct miteinander verglichen werden.

α) Die heroischen Partien.

Es verhält sich:

1. in her. S^1: k. : (m. + l.) = 65 : 24 = $2^2/_3$: 1
2. „ her. S^2: = 110 : 30 = $3^2/_3$: 1

Demnach strebt heroisch S^2 viel stärker nach kurzen Redestücken als heroisch S^1.

Weiters verhält sich:

1. in her. S^1: m. : l. = 17 : 7 = $2^1/_2$: 1
2. „ her. S^2: = 24 : 6 = 4 : 1

Demnach strebt heroisch S^2 weit mehr nach mittleren Redestücken als heroisch S^1.

Im ganzen hat also heroisch S^2 weit kürzere Redestücke als heroisch S^1. Der Unterschied ist groß.

β) Die höfischen Partien.

Es verhält sich:

1. in höf. S^1: k. : (m. + l.) = 74 : 18 = + 4 : 1
2. „ höf. S^2: = 85 : 21 = + 4 : 1

Es herrscht kein Unterschied.

Weiters verhält sich:

1. in höf. S^1: m. : l. = 11 : 7 = $1^2/_3$: 1
2. „ höf. S^2: = 14 : 7 = 2 : 1

Demnach strebt — bei geringem Unterschied — höfisch S^2 etwas mehr nach mittleren Redestücken als höfisch S^1.

Im ganzen hat also höfisch S^2 etwas kürzere Redestücke als S^1. Der Umdichter verhält sich somit den höfischen Partien seiner Vorlage gegenüber passiv copierend, während er in den heroischen Partien den Redewechsel von der sachlichen Knappheit zu überstürzender Hast steigert. Laune und Unfähigkeit charakterisieren auch hierin seine stilisierende Thätigkeit.

Geht man tiefer ins Detail, so hat man die stofflichen Partien nach ihrer compositionellen Lagerung zu scheiden, also nach ihrer Zugehörigkeit zu H oder T zu sondern.

a) Die heroischen Partien.

α) Her. S^1.

Es verhält sich:

1. in her. H^1: k. : (m. + l.) = 28 : 14 = 2 : 1
2. „ „ T^1: = 37 : 10 = $3^3/_4$: 1

Es strebt also heroisch T^1 fast doppelt so stark nach kurzen Redestücken als heroisch H^1.

Weiters verhält sich:

1. in her. H^1: m. : l. = 8 : 6 = $1^1/_3$: 1
2. „ „ T^1: = 9 : 1 = 9 : 1

Die gleiche Tendenz zeigt sich hier in verschärftem Maße: in heroisch T^1 kommen lange Redestücke fast gar nicht vor.

Demnach charakterisiert sich das Redestück von heroisch H^1 als ausdrucksfähiger, weil in den verschiedenen Längskategorien vertreten, das Redestück von heroisch T^1 als minderwertiger, weil äußerst kurz. So ist die große Partie besser als die kleine.

β) Her. S^2.

Es verhält sich:

1. in her. H^2: k. : (m. + l.) = 71 : 18 = 4 : 1
2. „ „ T^2: = 39 : 12 = $3^1/_4$: 1

Es strebt also heroisch H^2 stärker nach dem kurzen Redestück als heroisch T^2.

Weiters verhält sich:

1. in her. H^2: m. : l. = 13 : 5 = $2^3/_5$: 1
2. „ „ T^2: = 11 : 1 = 11 : 1

Die gleiche Tendenz zeigt sich hier in verschärftem Maße: in heroisch T^2 kommen lange Redestücke fast gar nicht vor.

Dies sind die concreten Thatsachen auf heroischem Gebiete.

b) Die höfischen Partien.

α) Höf. S^1.

Es verhält sich:

1. in höf. H^1: k. : (m.+l.) = 22 : 8 = $2^3/_4$: 1
2. „ „ T^1: = 52 : 10 = $5^1/_5$: 1

Es strebt also höfisch T^1 fast doppelt so stark nach kurzen Redestücken als höf. H^1.

Weiters verhält sich:

1. in höf. H^1: m. : l. = 7 : 1 = 7 : 1
2. „ „ T^1: = 4 : 6 = 1 : $1^1/_2$

Es schließt also H^1 die langen Redestücke fast völlig aus, während dieselben in T^1 die mittleren überwiegen.

Demnach charakterisiert sich das Redestück von höfisch T^1 als extremer, es bewegt sich in allen Längskategorien, es ist ausdrucksfähiger als das von höfisch H^1. So ist die große Partie besser als die kleine.

β) Höf. S^2.

Es verhält sich:

1. in höf. H^2: k. : (m.+l.) = 22 : 8 = $2^3/_4$: 1
2. „ „ T^2: = 63 : 13 = —5 : 1

Es strebt also T^2 viel stärker nach kurzen Redestücken als H^2.

Weiters verhält sich:

1. in höf. H^2: m. : l. = 7 : 1 = 7 : 1
2. „ „ T^2: = 7 : 6 = $1^1/_7$: 1

Es schließt also H^2 die langen Redestücke fast völlig aus, während in T^2 dieselben sehr stark vertreten sind.

Danach charakterisiert sich das Redestück von höfisch T^2 als extremer, es bewegt sich in allen Längskategorien, es ist ausdrucksfähiger als das von höfisch H^1. So ist die große Partie besser als die kleine.

Dies sind die concreten Thatsachen auf höfischem Gebiete.

Es soll nun zuerst das Verhalten des Umdichters gegenüber seiner Vorlage betrachtet werden.

In den höfischen Partien, besonders in der kleinen höfischen Partie von höf. H^2 bleibt er passiv, er begnügt sich die Vorlage zu copieren, denn es verhält sich:

k. : (m.+l.)	in höf. H^1	$= 22 : 8 = 2\frac{3}{4} : 1$
	„ „ H^2	$= 22 : 8 = 2\frac{3}{4} : 1$
m. : l.	in höf. H^1	$= 7 : 1 = 7 : 1$
	„ „ H^2	$= 7 : 1 = 7 : 1$

weiters verhält sich:

k. : (m.+l.)	in höf. T^1	$= 52 : 10 = 5\frac{1}{5} : 1$
	„ „ T^2	$= 63 : 13 = —5 : 1$
m. : l.	in höf. T^1	$= 4 : 6 = 1 : 1\frac{1}{2}$
	„ „ T^2	$= 7 : 6 = 1\frac{1}{7} : 1$

Die einzige Veränderung, die er sich gestattet, nimmt er an der großen Partie vor, indem er die Redestücke des höfischen Duologs hier etwas verkürzt, was für ihn flüchtigere Arbeit auf dem ihm unsympathischen Gebiete bedeutet.

Von den heroischen Partien ist ihm die kleinere gleichfalls unsympathisch — weil eingesprengt in höfische Umgebung — und er ändert, hauptsächlich copierend, nur wenig. Es verhält sich:

k. : (m.+l.)	in her. T^1	$= 37 : 10 = 3\frac{3}{4} : 1$
	„ „ T^2	$= 39 : 12 = 3\frac{1}{4} : 1$
m. : l.	in her. T^1	$= 9 : 1 = 9 : 1$
	„ „ T^2	$= 11 : 1 = 11 : 1$

Zu einer wirklichen Umarbeitung rafft er sich nur gegenüber her. H^1 auf. Das zeigt sich auch hier. Es verhält sich:

k. : (m.+l.)	in her. H^1	$= 28 : 14 = 2 : 1$
	„ „ H^2	$= 71 : 18 = 4 : 1$
m. : l.	in her. H^1	$= 8 : 6 = 1\frac{1}{3} : 1$
	„ „ H^2	$= 13 : 5 = 2\frac{3}{5} : 1$

Der Umdichter verkürzt also das Redestück des heroischen Duologs der heroischen Hauptpartie auf die Hälfte seines früheren Umfangs, er überhastet das Tempo des Redewechsels.

Der Dichter zeigt sich stilistisch rein in den großen Partien: diese geben den gegensätzlichen Tendenzen des heroischen Duologs nach medialem Redestück und des höfischen Duologs nach extremem Redestück schärfsten Ausdruck. Es verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) \begin{cases} \text{in her. H}^1 = 2 : 1 \\ \text{„ höf. T}^1 = 5^1/_5 : 1 \end{cases}$$

$$\text{m.} : \text{l.} \begin{cases} \text{„ her. H}^1 = 1^1/_3 : 1 \\ \text{„ höf. T}^1 = 1 : 1^1/_2 \end{cases}$$

Die kleinen Partien, wo der Dichter unter dem Einfluss der stilistisch conträren Nachbarpartien schafft, gelangen zu keiner gesunden, stilistischen Vollreife. Dies zeigt vor allem der beiden Partien gemeinsame Zug, dass lange Redestücke hier fast gar nicht vorkommen. Denn es verhält sich:

$$\text{m.} : \text{l.} \begin{cases} \text{in her. T}^1 = 9 : 1 \\ \text{„ höf. H}^1 = 7 : 1 \end{cases}$$

Im übrigen assimiliert sich der heroische Duolog von T^1 dem überwiegenden höfischen Duolog von T^1, indem er seine heroische Natur der höfischen Tendenz nach kurzen Redestücken unterwirft. Denn es verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) = 3^3/_4 : 1$$

Dasselbe tritt beim höfischen Duolog von H^1 ein, indem er sich mit minder kurzen Redestücken der Tendenz des vorwiegend heroischen Duologs in H^1 anpasst. Denn es verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) = 2^3/_4 : 1$$

Man sieht hier wieder, wie feinfühlig der Dichter selbst in seiner stilistischen Schwäche schafft.

Überblickt man die Ergebnisse, die sich bei der Betrachtung des Duologbaues eingestellt haben, so war es mit Hilfe dieses feinen Kriteriums gelungen, sowohl nach der generellen Seite hin in Bezug auf die beiden verschiedenartigen stofflichen Partien, wie nach der individuellen Seite hin in Hinblick auf die beiden verschiedengearteten Autoren generelle und individuelle Züge aufzuweisen, u. zw. in Einklang mit den früheren Beobachtungen.

V. Figuren-Technik.

Die Figuren theilen sich nach ihrer inneren Bedeutung für die Handlung, deren geistige Träger sie ja sind, in drei Gruppen: in die Haupt-, Neben- und Hilfsfiguren. Mit

r inneren Bedeutung deckt sich äußerlich ihre Antheil-
ıhme an der Handlung. So ergeben sich sachliche Kri-
rien für die Wertbestimmung der Figuren. Es fällt vor
lem ihre Zahl ins Auge; an der Höhe der summarischen
eilenziffern ihrer Rollen — wenn dieser analoge Ter-
inus der Bühne erlaubt ist — bemisst sich quantitativ
ie Stärke ihrer dramatischen Extensität; für die quali-
ıtive Bedeutung ihrer dramatischen Intensität wird ihre
ntheilnahme an den verschiedenartigen dramatischen For-
en maßgebend.

1. Die Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

Es besitzt S[1]: 5 Hauptfiguren (Siegfrid, Krimhilt, Gun-
ıer, Prünhilt, Hagen);

9 Nebenfiguren (Sigmund, Gîselher, Ortwîn, Gernôt,
ote, Liudegast, Liudger, Gere, Alberich);

12 Hilfsfiguren (oft collectivistisch wie „Fürsten“,
Recken“, „Dänen“ etc.).

Es besitzt S[2]: 5 Hauptfiguren (die obigen);

11 Nebenfiguren (nebst den obigen Sieglind und Danc-
art);

22 Hilfsfiguren.

In S[2] ist also der Figuren-Apparat in seinen minder-
ichtigen und besonders in seinen unwichtigen Beständen
ıicher geworden — eine nothwendige Folge von des Um-
ichters Vorliebe für das heroisch-fabulistische Element,
as er so sehr verstärkt hat.

2. Die Stärke der Figurengruppen.

a) S[1].

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
über	789	166	83	Zeilen.

Die Hauptfiguren haben natürlich den Löwenantheil
n dramatischen Element, denn es verhalten sich:

$$\text{Hauptfig.} : (\text{Nebenfig.} + \text{Hilfsfig.}) = 789 : 249 = 3\,{}^1/_7 : 1$$
$$\text{Nebenfig.} : \text{Hilfsfig.} = 166 : 83 = 2 : 1$$

Die Nebenfiguren hinwiederum überragen die Hilfs-
guren ums Doppelte.

b) S².

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
über	1173	254	79	Zeilen.

Die Hauptfiguren haben natürlich den Löwenantheil am dramatischen Element, denn es verhalten sich:

Hauptfig.: (Nebenfig.+Hilfsfig.) = 1173 : 333 = $3^1/_2$: 1
Nebenfig. : Hilfsfig. ≐ 254 : 79 = —$3^1/_4$: 1

Es kehren also in S² die Verhältnisse von S¹ beiläufig wieder, nur dass die Hauptfiguren in S² etwas stärker dominieren als in S¹ und hauptsächlich, dass die Nebenfiguren in S² gegenüber den Hilfsfiguren an Ausdehnung sehr gewonnen haben.

3. Die Bedeutung der Figurengruppen.

a) Die Hauptfiguren.

α) In S¹.

Die Hauptfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	627	21	123	18	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. ≐ 771 : 18 = $42^2/_3$: 1
Dial. : Anspr. = 648 : 123 = $5^1/_4$: 1
Duol. : Pol. = 627 : 21 = 30 : 1

Die Hauptfiguren von S¹ sind also stark an Duolog und Ansprache, schwach an Polylog und Monolog.

β) In S².

Die Hauptfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	825	176	150	22	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 1151 : 22 = $52^1/_3$: 1
Dial. : Anspr. = 1001 : 150 = — 7 : 1
Duol. : Pol. = 825 : 176 = — $4^2/_3$: 1

Die Hauptfiguren von S² sind also stark an Duolog, auch an Polylog, schwächer an Ansprache, sehr schwach an Monolog.

γ) S^1 und S^2.

Vergleicht man S^1 und S^2 in Bezug auf die Bedeutung ihrer Hauptfiguren, so verhält sich:

1. dr. : lyr. { in $S^1 = 42^2/_3 : 1$; „ $S^2 = 52^1/_3 : 1$
2. Dial. : Anspr. { in $S^1 = 5^1/_4 : 1$; „ $S^2 = -7 : 1$
3. Duol. : Pol. { in $S^1 = 30 : 1$; „ $S^2 = -4^2/_3 : 1$

Es besitzen demnach:
1. an Monolog: die Hauptfiguren von S^1 etwas mehr als die Hauptfiguren von S^2;
2. an Ansprache: die Hauptfiguren von S^1 mehr als die Hauptfiguren von S^2;
3. an Polylog: die Hauptfiguren von S^1 viel weniger als die Hauptfiguren von S^2;
4. an Duolog: die Hauptfiguren von S^1 viel mehr als die Hauptfiguren von S^2.

Deshalb sind die Hauptfiguren von S^1 dramatisch intensiver als die von S^2, denn die ersteren bevorzugen den intimen Monolog, den kräftigen Duolog, die knappe Ansprache, während die letzteren die Ansprachen zu überflüssigen Duologen aufquellen, den Duolog zum breitspurigen Polylog verflachen.

b) Die Nebenfiguren.

α) In S^1.

Die Nebenfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	98	18	47	3	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. $= 163 : 3 = 54 : 1$
Dial. : Anspr. $= 116 : 47 = 2^1/_2 : 1$
Duol. : Pol. $= 98 : 18 = 5^1/_2 : 1$

Die Nebenfiguren sind also sehr schwach an Monolog, sehr stark an Ansprache, schwach an Polylog, schwach an Duolog.

β) In S^2.

Die Nebenfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	116	61	70	7	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr.: lyr. = 247 : 7 = 35 : 1
Dial. : Anspr. = 177 : 70 = $2\frac{1}{2}$: 1
Duol. : Pol. = 116 : 61 = 2 : 1

Die Nebenfiguren sind also schwach an Monolog, sehr stark an Ansprache und Polylog, schwach an Duolog.

γ) S^1 und S^2.

Vergleicht man S^1 und S^2 in Bezug auf die Bedeutuug ihrer Nebenfiguren, so verhält sich:

1. dr. : lyr. { in $S^1 = 54\frac{1}{8}$: 1; „ $S^2 = 35$: 1
2. Dial. : Anspr. { in $S^1 = 2\frac{1}{2}$: 1; „ $S^2 = 2\frac{1}{2}$: 1
3. Duol. : Pol. { in $S^1 = 5\frac{1}{2}$: 1; „ $S^2 = 2$: 1

Es besitzen demnach:

1. an Monolog: die Nebenfiguren von S^1 weniger als die von S^2;
2. an Ansprache: die Nebenfiguren von S^1 ebensoviel als die von S^2;
3. an Polylog: die Nebenfiguren von S^1 viel weniger als die von S^2;
4. an Duolog: die Nebenfiguren von S^1 viel mehr als die von S^2.

Daher sind die Nebenfiguren von S^1 dramatisch intensiver durch ihre Stärke im Duolog und ihre Schwäche im Polylog als die von S^2, trotzdem den letzteren der Umdichter eine größere Bedeutung verleiht, u. zw. durch stärkere Lyrik, als ihnen ihrer Natur nach zukommen sollte, also in stilwidriger Art.

c) Die Hilfsfiguren.

Die Hilfsfiguren verfügen im:

		Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in S^1	über	63	—	14	6	Zeilen
„ S^2	„	55	3	14	7	„

Es verhält sich also:

1. dr. : lyr.	in $S^1 = 77 : 6 = 13 : 1$	
	„ $S^2 = 72 : 7 = 10^1/_3 : 1$	
2. Dial. : Anspr.	in $S^1 = 63 : 14 = 4^1/_2 : 1$	
	„ $S^2 = 58 : 14 = 4^1/_7 : 1$	
3. Duol. : Pol.	in $S^1 = 63 : 0 = \infty : 0$	
	„ $S^2 = 55 : 3 = \infty$: „0“	

Die Hilfsfiguren sind also ziemlich lyrisch, stark in der Ansprache und besitzen im übrigen fast nur Duolog, fast keinen Polylog. Diese Eigenschaften kommen ihnen in S^1 und S^2 gleichmäßig zu, denn die Unterschiede zwischen Original und Umdichtung sind hier minim.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, welche sich hinsichtlich der drei Figurengruppen in Bezug auf die Figurenzahl, Stärke und Bedeutung der Gruppen ergeben haben, so muss beim Vergleich des Originals mit der Umdichtung der Preis S^1 zuerkannt werden: dieses wirtschaftet in seiner Figuren-Technik mit weniger Material dramatischer, intensiver und stilreiner als S^2. Es vereinigt das Interesse mehr auf die Hauptfiguren, während S^2 dasselbe theilweise auf die Nebenfiguren ablenkt, und es kommt mit weniger Hilfsfiguren aus, während S^2 deren eine starke Menge verbraucht. Stilistisch sind die Hauptfiguren in S^1 besser gearbeitet als in S^2. Das Gleiche gilt von den Nebenfiguren, die in S^2, wo sie kräftiger erscheinen, Eigenschaften der Hauptfiguren stilwidrig usurpieren. So hat sich denn neuerdings der Dichter im Vergleich mit dem Umdichter als der bessere Stilist erwiesen.

Die Unterschiede in der Figuren-Technik zwischen S^1 und S^2 sind vorhanden und charakteristisch, aber nicht sehr scharf. Das kann nicht auffallen, wenn man sich erinnert, dass bisher das dramatische Element sowohl von der Verschiedenartigkeit der compositionellen Haupttheile H und T, wie besonders vom Gegensatz der heroischen und höfischen Partien bestimmt worden war. Diese Einflüsse machen sich natürlich auch auf dem Gebiete der Figuren-Technik geltend. Man wird also die Eigenart der

beiden Autoren hinsichtlich ihrer Figuren-Technik schä
fassen können, wenn man — statt S^1 allgemein gegen
zu stellen — heroisch S^1 mit heroisch S^2 einerseits, höf
S^1 mit höfisch S^2 andererseits im besonderen verglei
Dies soll nun geschehen; freilich erst, nachdem zu
zur Aufdeckung der generellen Unterschiede in jeder
beiden Dichtungen nach den stofflichen Partien die Ur
suchung gesondert geführt worden ist.

I. S^1.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

Heroisch S^1 wie höfisch S^1 haben dieselben 5 Ha
figuren, haben weiters je 7 Nebenfiguren (zu den 5 gem
samen: Sigmunt, Uote, Gernôt, Gîselher und Ortwîn here
S^1: Liudegast und Liudger, höfisch S^1: Gęre und Alberich
Darin liegt also kein Unterschied.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in her. S^1 über	$454\frac{1}{2}$	47	43	Zeilen
„ höf. S^1 „	$334\frac{1}{2}$	119	40	„

Der Unterschied ist sehr stark, denn es verhalten
in her. S^1: Hpt.-F. : (N.-F. + Hilfs-F.) = $454\frac{1}{2}$ 90 =
„ höf. S^1: = $334\frac{1}{2}$ 159 = +

In heroisch S^1 dominieren also die Hauptfiguren
stärker als in höfisch S^1. Es ist eben heroisch S^1
stilistisch alte Theil, der streng sachliche, der kr
gehaltene, der Theil mit dem karg-behandelten M
während im stilistisch modernen, höfischen Theil
liebevolle Detailschilderung herrscht, die neben den Ha
figuren naturgemäß auch andere zu größerer Bedeu
wachsen lässt. Dies zeigt das Verhältnis der Nebenfig
zu den Hilfsfiguren.

Es verhalten sich:
in her. S^1: Nebenfiguren : Hilfsfiguren = 47 : 43 = 1
„ höf. S^1: = 119 : 40 = 3

Die Nebenfiguren sind es also, welche für höfisc
so charakteristisch herauswachsen, während die Hilfsfig

in beiden Theilen gegenüber den vereinigten Haupt- und Nebenfiguren gleich schwach (+11 : 1) vertreten sind.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

1. In heroisch S^1. Hier verfügen die Hauptfiguren:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	349½	14	82	9	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr.	= 445½ : 9	= 50	: 1
Dial. : Anspr.	= 363½ : 82	= 4⅖	: 1
Duol. : Pol.	= 349½ : 14	= 25	: 1

Die heroischen Hauptfiguren haben also sehr wenig Monolog, viel Ansprache, recht wenig Polylog und recht viel Duolog.

2. In höfisch S^1. Hier verfügen die Hauptfiguren:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	277½	7	41	9	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr.	= 325½ : 9	= 36	: 1
Dial. : Anspr.	= 284½ : 41	= 7	: 1
Duol. : Pol.	= 277½ : 7	= 39½	: 1

Die höfischen Hauptfiguren haben also ziemlich wenig Monolog, wenig Ansprache, sehr wenig Polylog und sehr viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Hauptfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S^1	= 50	: 1
	„ höf. S^1	= 36	: 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^1	= 4⅖	: 1
	„ höf. S^1	= 7	: 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^1	= 25	: 1
	„ höf. S^1	= 39½	: 1

Die höfischen Haupfiguren sind also durch ihren stärkeren Monolog, ihre schwächere Ansprache, ihren schwachen Polylog und ihren stärkeren Duolog dramatisch viel intensiver als die heroischen Hauptfiguren.

β) Die Nebenfiguren.

1. In heroisch S^1. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	26	13	8	—	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 47 : 0 = ∞ : 0
Dial. : Anspr. = 39 : 8 = —5 : 1
Duol. : Pol. = 26 : 13 = 2 : 1

Die heroischen Nebenfiguren haben also keinen Monolog, viel Ansprache, sehr viel Polylog und sehr wenig Duolog.

2. In höfisch S^1. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	72	5	39	3	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 116 : 3 = 39 : 1
Dial. : Anspr. = 77 : 39 = 2 : 1
Duol. : Pol. = 72 : 5 = $14^2/_5$: 1

Die höfischen Nebenfiguren haben also wenigstens etwas Monolog, sehr viel Ansprache, fast keinen Polylog, also sehr viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Nebenfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S^1 =	∞ : 0
	„ höf. S^1 =	39 : 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^1 =	—5 : 1
	„ höf. S^1 =	2 : 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^1 =	2 : 1
	„ höf. S^1 =	$14^2/_5$: 1

Die höfischen Nebenfiguren sind also durch ihren Monolog, hauptsächlich aber durch ihren sehr schwachen Polylog und sehr starken Duolog (trotz ihrer stärkeren Ansprache) dramatisch intensiver als die heroischen Nebenfiguren.

γ) Die Hilfsfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
1. in her. S^1 über	43	—	—	—	Zeilen
2. „ höf. S^1 „	20	—	14	6	„

Die heroischen Hilfsfiguren sind also dramatisch intensiver als die höfischen, weil sie ausschließlich in der dramatisch wichtigsten Form des Duologs erscheinen.

Fasst man die Ergebnisse, die sich für heroisch und höfisch S[1] hinsichtlich der Stärke und Bedeutung der einzelnen Figurengruppen ergeben haben, in ihren charakteristischen Momenten zusammen, so zeigt sich bei den Hauptfiguren ein interessanter Gegensatz: quantitativ sind die heroischen stärker, qualitativ sind die höfischen bedeutender. Es wird also das äußerliche quantitative Moment von der äußerlichen literarischen Mode bestimmt, die sich gegen das alt-heroische zu Gunsten des neu-höfischen ablehnend verhält und, indem sie hier das schmückende epische Beiwerk verschrumpfen lässt, unwillkürlich das dramatische Hauptwerk, vor allem die Hauptfiguren in draller Derbheit herausstellt. Anders im episch reich-ornamentierten höfischen Theil, wo das dramatische Element vor dem überwuchernden epischen etwas zurücktritt. Dafür aber geräth im Wesentlichen des qualitativen Moments das Dramatische beim Traditionell-Heroischen schlechter, beim Actuell-Höfischen besser. Bei den Nebenfiguren liegen die Verhältnisse einfacher: die höfischen Nebenfiguren haben durch die Mode quantitativ, durch die Eigenart der höfischen Partie qualitativ gewonnen, sie haben also die heroischen auf allen Linien überflügelt. Nur die unwichtigen Hilfsfiguren, für welche sich in quantitativer Beziehung kein Unterschied zwischen heroisch und höfisch S[2] ergab, gerathen auf heroischem Boden qualitativ besser, weil sie hier intimer mit der Handlung verknüpft werden, während sie auf höfischem Gebiete vielfach nur als Referat- oder Stimmungs-Puppen zu beiläufiger Verwendung gelangen, also über dem Duolog auch in der Ansprache und im Monolog.

Man kann darnach für S[1] mit gutem Recht von einer gegensätzlichen, von einer heroischen und höfischen Figuren-Technik sprechen.

II. S[2].

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

Heroisch S[2] wie höfisch S[2] haben dieselben 5 Hauptfiguren; weiters hat heroisch S[2] 10 Nebenfiguren, u. zw.

Sieglind, Dancwart, Liudger, höfisch S^2 8 Nebenfiguren, u. zw. Gere — neben den gemeinsamen Gernôt, Gîselher, Sigmund, Ortwîn, Alberich, Liudgast und Uote.

Heroisch S^1 ist also reicher an Nebenfiguren als höfisch S^2: der Umdichter urgiert eben das heroische Element, das er auch stofflich stark vermehrt.

b) **Stärke der Figurengruppen.**

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in her. S^2 über	$776\frac{1}{2}$	109	38	Zeilen
„ höf. S^2 „	$396\frac{1}{2}$	145	41	„

Der Unterschied ist sehr stark, denn es verhalten sich:

in her. S^2: Hpt.-F. : (N.-F. + Hilfs-F.) $= 776\frac{1}{2} : 147 = 5\frac{1}{3} : 1$
„ höf. S^2: $= 396\frac{1}{2} : 186 = 2\frac{1}{8} : 1$

In heroisch S^2 dominieren also die Hauptfiguren viel stärker als in höfisch S^2.

Weiters verhalten sich:

in her. S^2: N.-F. : Hilfs-F. $= 109 : 38 = -3 : 1$
„ höf. S^2: $= 145 : 41 = 3\frac{1}{2} : 1$

Es besteht also nur ein schwacher Unterschied zu Gunsten der höfischen Nebenfiguren.

Es verhalten sich endlich:

in her. S^2: (Hpt.-F. + N.-F.) : Hilfs-F. $= 885\frac{1}{2} : 38 = 23\frac{1}{2} : 1$
„ höf. S^2: $= 541\frac{1}{2} : 41 = 13\frac{1}{5} : 1$

Es sind also die Hilfsfiguren in höfisch S^2 fast doppelt so stark als in heroisch S^2.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigt sich, dass heroisch S^2 die Hauptfiguren auf Kosten der beiden anderen Kategorien stärkt, dass höfisch S^2 die Hauptfiguren schwächer, die Nebenfiguren etwas stärker und die Hilfsfiguren recht stark im Vergleich mit heroisch S^2 bildet. Im Heroischen herrscht Concentration im Wichtigsten, im Höfischen wird das Minderwichtige schrittweise relativ gehoben.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

1. In heroisch S^2. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.
über	493½	167	103	13 Zeilen.

Es verhält sich also:

dr.: lyr.	= 763½ : 13 =	58¾ : 1
Dial.: Anspr.	= 660½ : 103 =	6⅖ : 1
Duol.: Pol.	= 493½ : 167 =	—3 : 1

Die heroischen Hauptfiguren haben also sehr wenig Monolog, ziemlich viel Ansprache und sehr viel Polylog bei sehr wenig Duolog.

2. In höfisch S^2. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.
über	331½	9	47	9 Zeilen.

Es verhält sich also:

dr.: lyr.	= 387½ : 9 =	43 : 1
Dial.: Anspr.	= 340½ : 47 =	7¼ : 1
Duol.: Pol.	= 331½ : 9 =	—37 : 1

Die höfischen Hauptfiguren haben also wenig Monolog, ziemlich viel Ansprache, sehr wenig Polylog und sehr viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Hauptfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr.: lyr.	in her. S^2 =	58¾ : 1
	„ höf. S^2 =	43 : 1
2. Dial.: Anspr.	in her. S^2 =	6⅖ : 1
	„ höf. S^2 =	7¼ : 1
3. Duol.: Pol.	in her. S^2 =	— 3 : 1
	„ hüf. S^2 =	—37 : 1

Die höfischen Hauptfiguren sind also durch ihren etwas stärkeren Monolog, durch ihre etwas schwächere Ansprache, hauptsächlich aber durch ihren fast mangelnden Polylog und ihren riesig dominierenden Duolog dramatisch viel intensiver als die heroischen Hauptfiguren.

β) Die Nebenfiguren.

1. In heroisch S^2. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	42	48	15	4	Zeilen.

Es verhält sich demnach:

dr. : lyr.	= 105 : 4 =	$26^1/_4$: 1
Dial. : Anspr.	= 90 : 15 =	6 : 1
Duol. : Pol.	= 42 : 48 =	1 : $1^1/_6$

Die heroischen Nebenfiguren haben also nicht wenig Monolog, ziemlich viel Ansprache, sehr viel Polylog und sehr wenig Duolog.

2. Im höfischen S^2. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	74	13	55	3	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr.	= 142 : 3 =	$47^1/_3$: 1
Dial. : Anspr.	= 87 : 55 =	$1^3/_5$: 1
Duol. : Pol.	= 74 : 13 =	$5^3/_4$: 1

Die höfischen Nebenfiguren haben also sehr wenig Monolog, sehr viel Ansprache, wenig Polylog und viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Nebenfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S^2 =	$26^1/_4$: 1
	„ höf. S^2 =	$47^1/_3$: 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^2 =	6 : 1
	„ höf. S^2 =	$1^3/_5$: 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^2 =	1 : $1^1/_6$
	„ höf. S^2 =	$5^3/_4$: 1

Die heroischen Nebenfiguren sind dramatisch weniger intensiv durch ihren starken Polylog und schwachen Duolog im Gegensatz zu den dramatisch intensiveren höfischen Nebenfiguren mit ihrem schwachen Polylog und starken Duolog. Durch ihre sehr schwache Ansprache und ihren starken Monolog werden jedoch die heroischen Nebenfiguren wieder bedeutender als die höfischen Nebenfiguren. Es fehlt also hier an durchgehender Charakteristik.

γ) Die Hilfsfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
1. in her. S^2 über	34	3	—	1	Zeilen
2. „ höf. S^2 „	21	—	14	6	„

Die heroischen Hilfsfiguren sind also dramatisch intensiver als die höfischen, weil sie fast ausschließlich in der dramatisch wichtigsten Form des Duologs erscheinen, während die höfischen auch, u. zw. stark an der Ansprache und nicht schwach am Monolog betheiligt sind.

Fasst man die Ergebnisse der heroischen und höfischen Figuren-Technik für S^2 zusammen, so ergibt sich, dass heroisch S^2 mehr Nebenfiguren hat als höfisch S^2, dass seine Hauptfiguren quantitativ stärker, aber qualitativ minder bedeutend sind als in höfisch S^2, dass seine Nebenfiguren ebenso stark sind als in höfisch S^2, jedoch im ganzen weniger bedeutend, dass die Hilfsfiguren bedeutender sind als in höfisch S^2.

Auch in S^2 darf von Gegensätzlichkeit zwischen heroischer und höfischer Figuren-Technik gesprochen werden, wenn schon im Vergleich mit S^1 hier manche charakteristische Linien verwischt werden in dem Bilde von S^2, das im wesentlichen ein Abbild ist von S^1.

Die gesonderte Betrachtung der Figuren-Technik in S^1, respective S^2, u. zw. geschieden nach der heroischen Partie einerseits, der höfischen andererseits, hat demnach das generelle Moment in der Figuren-Technik klar gelegt. Trotz der verschiedenen und verschiedenartigen Autoren haben sich hier und dort gemeinsame Merkmale der heroischen oder höfischen Figuren-Technik von solcher Wichtigkeit und charakteristischer Schärfe herausgestellt, dass denselben ein typischer Wert zuerkannt werden muss. Wie schon öfters, hat sich auch hier die geistige Eigenart der poetischen Materie poetische Ausdrucksmittel gegen die künstlerische Besonderheit verschiedener Dichter-Individualitäten errungen, hat das generelle Moment über das individuelle im wesentlichen gesiegt.

III. S^1 und S^2.

Schon der summarische Vergleich von S^1 mit S^2 hat für die Figuren-Technik da und dort charakteristische Unterschiede ergeben. Diese sollen nun schärfer gefasst werden,

indem partienweise direct verglichen werden möge. In diesem Vergleich wird naturgemäß das individuelle Moment der beiden Autoren zum Ausdruck kommen.

1. Her. S^1 und her. S^2.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

In heroisch S^1 und heroisch S^2 erscheinen dieselben 5 Hauptfiguren vollständig.

Die 7 Nebenfiguren von heroisch S^1 kehren in heroisch S^2 alle wieder und dazu treten noch Alberich, Dancwart und Sieglind. Der Umdichter vermehrt also bei seiner Vorliebe für das heroische Element dessen Bestand an Nebenfiguren und zwar in charakteristischer Art. Alberich und Dancwart bietet ihm an anderen späteren Stellen das Original: er führt die beiden überflüssig-äußerlich schon hier ein. Zudem gibt er der nothwendigen Heldin-Mutter Uote in Sieglind ein überflüssiges Helden-Mutter-Pendant. Die niedrige Technik des Volksromans unserer und jeder Zeit verräth sich in diesem symmetrischen Completierungseifer auf recht komische Art.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in her. S^1 über	454 1/2	47	43	Zeilen
„ „ S^2 „	776 1/2	109	38	„ [1])

Es verhalten sich also:

in her. S^1: Hauptfig. : (Nebenfig.+Hilfsfig.) = 5 : 1
„ „ S^2: = 5 1/8 : 1

Es dominieren demnach die heroischen Hauptfiguren in S^2 noch etwas mehr als in S^1: der Umdichter ist darin noch etwas heroischer als der Dichter.

Weiters verhalten sich:

in her. S^1: Nebenfig. : Hilfsfig. = 1 : 1
„ „ S^2: = —3 : 1

---

[1]) Dass S^2 bei den Hilfsfiguren weniger Zeilen hat als S^1, scheint unmöglich, da ja textlich in S^2 von S^1 nichts verloren gegangen ist und kein Gruppenwechsel stattgefunden hat. Der Grund liegt in der Verschiebung zwischen dramatischem Dialog und eingesprengtem Bericht, welch letzterer selbstverständlich außer Rechnung gesetzt ist.

Es treten also die heroischen Nebenfiguren in S^2 sehr tark hervor. In S^1 hat sie der Dichter nach gut heroischer Art vor den alles überragenden Hauptfiguren bescheiden im Hintergrunde gehalten. Der äußerlich-geschwätzige Umdichter aber steigert stilunrein ihre Bedeutung zum Schaden des Ganzen, weil er sich dadurch den Haupteffect seiner Hauptfiguren schmälert.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in her. S^1 über	$349\frac{1}{2}$	14	82	9	Zeilen
„ „ S^2 „	$493\frac{1}{2}$	167	103	13	„

Es verhält sich demnach:

1. dr. : lyr.	in her. S^1 =	50 : 1
	„ „ S^2 =	$58\frac{3}{4}$: 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^1 =	$4\frac{2}{5}$: 1
	„ „ S^2 =	$6\frac{2}{5}$: 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^1 =	25 : 1
	„ „ S^2 =	— 3 : 1

Der Hauptunterschied liegt im Duolog und Polylog: ie heroischen Hauptfiguren von S^1 haben fast keinen 'olylog, die von S^2 sehr viel, weshalb die ersteren dramasch viel intensiver sind. In ihrer markigen Knappheit alten sie fast nur Zwiesprach, die ihnen der geschwätzige mdichter gern zum Vielgespräch verseichtet, wie er ja ich die gedrängte Ansprache verringert, indem er sie zu nem wässerigen Duolog durch eine überflüssige Antwort runstaltet. So zeigt sich der Umdichter wieder als kraftser Heroiker: er kann das heroische Element nur äußerh, stofflich vermehren; innerlich, geistig hat er es gewächt.

β) Die Nebenfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
her. S^1 über	26	13	8	—	Zeilen
„ S^2 „	42	48	15	4	„

Es verhält sich demnach:

1. dr. : lyr.	in her. S^1 =	∞ : 0
	„ „ S^2 =	$26\frac{1}{4}$: 1

2. Dial. : Anspr.	in her. S^1 = — 5	: 1
	„ „ S^2 = 6	: 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^1 = 2	: 1
	„ „ S^2 = 1	. 1 1/6 .

Die heroischen Nebenfiguren von S^1 sind — wie der heroische Theil verlangt — kärglich ausgestattet. sind individuell zu bedeutungslos, um monologisieren dürfen, haben nicht viel von der heroischen Anspra und sehr viel Polylog. In S^2 erobern sie sich den Monol verbreitern hier ihre Ansprachen gern zum Duolog ı verseichten durch überflüssiges Mitreden die Duologe s stark zu Polylogen. Der Umdichter schwätzt sich also hau sächlich in den Nebenfiguren aus.

γ) Die Hilfsfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in her. S^1 über	43	—	—	—	Zei
„ „ S^2 „	34	3	—	1	,

Die heroischen Hilfsfiguren von S^1 beschränken s auf den Duolog und so auch im wesentlichen beim U dichter.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergibt s in der heroischen Figuren-Technik zwischen Dichter ı Umdichter ein starker und höchst charakteristischer Unt schied. Der Dichter arbeitet stilrein und effectvoll: heroische Element entspricht zwar nicht seiner Neigu er hat aber für dessen Art die feine Anempfindung; Umdichter arbeitet stilunrein und effectlos: das herois Element verfolgt er mit täppischer Liebe, er quillt quantitativ auf, aber er schwächt es zugleich qualitativ

2. Höfisch S^1 und höfisch S^2.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

In höfisch S^1 und höfisch S^2 erscheinen dieselben f Hauptfiguren vollständig.

Die sieben Nebenfiguren von höfisch S^1 kehren höfisch S^2 alle wieder und dazu tritt noch Liudegast. : Umdichter lässt wieder — wie schon im heroischen Thei

mit rührender Ungeschicklichkeit „die Kleinen von den Seinen" gern zu Worte kommen.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in höf. S[1] über	334½	119	40	Zeilen
„ „ S[2] „	396½	145	41	„

Es verhalten sich also:

in höf. S[1]: Hauptfig.: (Nebenfig. + Hilfsfig.) = +2 : 1
„ „ S[2]: = 2⅛ : 1

Der Unterschied ist ganz geringfügig.

Weiters verhalten sich:

in höf. S[1]: Nebenfiguren: Hilfsfiguren = 3 : 1
„ „ S[2]: = 3½ : 1

Auch hier ist der Unterschied unbedeutend.

Man sieht, der Umdichter copiert in dem ihm unsympathischen höfischen Theil sein Vorbild ohne wesentliche Veränderung.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

Sie verfügen im:	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in höf. S[1] über	277½	7	41	9	Zeilen
„ „ S[2] „	331½	9	47	9	„

Es verhält sich demnach:

1. dr.: lyr.	in höf. S[1] =	36 : 1
	„ „ S[2] =	43 : 1
2. Dial.: Anspr.	in höf. S[1] =	7 : 1
	„ „ S[2] =	7¼ : 1
3. Duol.: Pol.	in höf. S[1] =	39½ : 1
	„ „ S[2] =	—37 : 1

Der Unterschied zwischen S[1] und S[2] bleibt also in allen Punkten minim, d. h. der Umdichter war hier Copist.

β) Die Nebenfiguren.

Sie verfügen im:	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in höf. S[1] über	72	5	39	3	Zeilen
„ „ S[2] „	74	13	55	3	„

Es verhält sich demnach:

1. dr. : lyr.	in höf. S¹ = 39 : 1	„ „ S² = 47 1/8 : 1
2. Dial. : Anspr.	in höf. S¹ = 2 : 1	„ „ S² = 1 3/5 : 1
3. Duol. : Pol.	in höf. S¹ = 14 2/5 : 1	„ „ S² = 5 3/4 : 1

In den Nebenfiguren, also in der Lieblingsfigu
Gattung des Umdichters, zeigen sich Unterschiede zwis
den beiden Versionen. Höfisch S² schmälert den Mon
und Duolog der Nebenfiguren, schwächt sie also geis
dafür verbreitert ihnen höfisch S² die Ansprache: sie dü
ausführlicher erzählen, und gliedert sie mit Vorliebe
Hauptfiguren-Duologen an, die dadurch zu Polylogen wer
sie dürfen sich öfter an den Vornehmen reiben. So äuße
ist die Arbeit des Umdichters auf höfischem Gebiete.

γ) Die Hilfsfiguren.

Sie verfügen im:	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in höf. S¹ über	20	—	14	6	Zeil
„ „ S² „	21	—	14	6	„

Es zeigt sich keine Veränderung, der Umdichte
wiederum bloßer Copist.

In der höfischen Figuren-Technik kommt also
Umdichter aus dem Copieren fast nie heraus; ände
aber an der Vorlage, so verschlechtert er dieselbe.

Überschaut man die Ergebnisse der Untersuchung
dem Gebiete der Figuren-Technik, so sind sie mannigf
und tiefgreifender Art. Praktisch scheiden sie sich in g
relle und individuelle Kriterien, offenbaren als solche
Forderungen des Stoffes wie die Bestrebungen der Dic
Auf stofflichem Gebiete erwies sich die Figuren-Techni
heroisch oder höfisch, in Bezug auf die Dichter ver
sie sich — innerhalb ihrer stofflich-generellen Grenze
als stilistisch rein oder verderbt. Fast immer erschien
Dichter als guter, der Umdichter als schlechter St
Dieses ästhetische Werturtheil stützte sich aber nicht
darauf, dass der Umdichter vom Dichter abgewichen

ıdem so dem letztern eine canonische Bedeutung a priori uerkannt worden wäre. Da nämlich die Untersuchung der 'iguren-Technik vom functionellen Gesichtspunkte aus eführt wurde in Hinblick auf die durch sie erreichten oetischen Wirkungen, so gewann sie bereits auf generellem ·ebiete sachlichen Charakter. Die individuelle Figuren-'echnik brachte hiefür unwillkürlich die Bestätigung. Denn ier sieht man, wie sich der Dichter meist selbstlos in den 'ienst der stofflichen Tendenzen gestellt hat, um die seinem eweiligen Stoff entsprechendste Wirkung durch die forıalen Ausdrucksmittel zu erreichen, während der Umichter in launischer Vorliebe und Abneigung für oder egen die jeweilige stoffliche Partie gearbeitet hat, theils nfrei copierend, theils frei verschlechternd in falschem 'erständnis für die organischen Forderungen des Stoffes. o hat denn die Figuren-Technik die beiden künstlerischen utorenporträts mit den feinsten individuellen Strichen usgezeichnet.

Schluss.

Die Kunstformen des Nibelungenliedes sind nach den rgebnissen vorliegender Untersuchung sowohl genereller, ie individueller Art. Sie zeigen nicht nur die typischen igenschaften stofflich verschiedener Partien auf, sondern ffenbaren zugleich die persönlichen Besonderheiten der :tistisch unterschiedenen Autoren. Mit Hilfe dieser doppel:tigen und fein sondierenden, kunsttechnischen Kriterien ıt sich demnach für den ersten Theil des Nibelungenliedes, ir die Siegfriedsgeschichte, zweierlei nachweisen lassen:

1. dass sich das Epos aus zwei heterogenen Elementen ıfbaut, aus dem heroischen und höfischen, wovon jenes er derberen fabulistischen, dieses der feineren psycholoischen Ausführung zudrängt;

2. dass die Version der Lachmann'schen Handschrift A on einem einzigen Autor (dem Umdichter) herrührt, [illegible]

aber auch die Summe der von Lachmann reconstruierten Einzellieder in ihrer letztlichen Zusammenfassung die dichterische Arbeit eines einzigen Autors (des Dichters) bildet, dass die „Dichtung" der „Umdichtung" als Vorlage gedient hat, dass der Dichter als Künstler hoch über dem Umdichter steht.

Die Kunstmittel, welche in den Kreis der Untersuchung hereingezogen worden waren, sind die epischen und dramatischen Bilder, das epische und dramatische Element, die dramatischen Formen, die dramatischen Figuren. In ihrer eigenthümlichen Ausbildung und Verwendung prägen sich die sachlichen, wie persönlichen Unterschiede zwischen den einzelnen Theilen des vielfach und oft äußerlich combinierten Volksepos, des Nibelungenliedes aus.

I. Die Kunstformen als Kriterien für die elementaren Partien.

Es hat sich gezeigt, dass die heroischen Partien einerseits, die höfischen andererseits in Hinblick auf ihre künstlerische Ausgestaltung gegensätzlichen Tendenzen huldigen und dass diese Tendenzen aus der Natur der jeweiligen Partie entspringen. Darum konnten die Kunstformen im einzelnen nicht nur nach ihrem Gegensatz scharf beschrieben, sondern auch functionell erklärt werden. Es mögen nun die im Laufe der Untersuchung zerstreuten Charakteristica für jede der beiden Partien zu abgerundeten Bildern zusammengefasst werden. Selbstverständlich wird hiefür die künstlerisch höher stehende und damit stilistisch prägnantere „Dichtung" zugrunde gelegt.

a) Die heroische Partie.

Die heroische Partie legt bei ihrer fabulistischen Tendenz nothwendigermaßen das Hauptgewicht auf die eindrückliche Darstellung der äußeren Handlung. Darum muss hier das scharf umrissene dramatische Bild numerisch und quantitativ das epische sehr stark überwiegen. — Zur gegenständlichen Schilderung der einzelnen Vorkommnisse bedarf die heroische Partie weiters mehr episches Element als dramatisches. — Weil die geringere Innenhandlung der he-

ischen Partie sich nicht in die erste Linie drängt, so greift es sich, dass einerseits das dramatische Bild, der türliche Platz für die Darstellung psychologischer Vornge, hier recht episch geräth, andererseits dass aber auch s epische Bild manches von der secundären psychologischen Handlung überfließt, dass also das epische Bild ier relativ stark vom dramatischen Elemente durchsetzt ird. Eine reinliche Scheidung kommt nicht zustande, weil s psychologische Element in der heroischen Partie zu hwach ist, um sich in formaler Sicherheit auszuleben. — Zu ieser Schwäche des psychologischen Elementes stimmt die Verwendung der dramatischen Formen. In Bezug auf die Masse ist der heroische Monolog, also die intime Form, ist die heroische Ansprache, also die knappe Form, ist der heroische Duolog, also die wirksame Form relativ schwach vertreten, hingegen ist der heroische Polylog, also die breite Form stark vertreten. — Dem entspricht die Frequenz der dramatischen Formen. Nur bei der Ansprache ergibt sich eine Ausnahme: sie ist zahlreich, also kurz, d. h. in ihrem Inhalt von sachlicher Knappheit, wie das hier zu ihrer fabulistischen Function passt. — In Bezug auf die Einzellänge kommt bloß der Duolog in Betracht: er strebt nach Länge, denn er steht im Dienste sachlicher Ausführungen. — Dass sich Duologe und Ansprachen nicht nur in dramatischen, sondern auch in epischen Bildern finden, fällt nach der oben erwähnten Schwäche des dramatischen Elementes nicht auf. — In Einklang mit der episch erzählenden Function des Duologs steht auch der Umstand, dass der Redewechsel des heroischen Duologs sich minder energisch vollzieht: er hat relativ wenig Redestücke und diese streben einer schablonierten mittleren Einzellänge zu. — Auch die Figuren-Technik unterordnet sich den Tendenzen der Partie. Die Figuren sind äußerlich und innerlich die Träger der Handlung. Da es sich bei der heroischen Partie vornehmlich um die Darstellung der äußeren Handlung — also in ihren Hauptereignissen — handelt, so erhalten die Hauptfiguren einen riesigen Spielraum gegenüber den Neben- und Hilfsfiguren. — Ihrer quantitativen Rolle entspricht aber begreiflicherweise nicht ihre qualitative: sie sind relativ stärker in den schwachen Formen der Ansprache und

des Polylogs als in den starken Formen des Monologs ‑ Duologs. – Die Nebenfiguren — schon quantitativ karg dacht — führen auch qualitativ ein trauriges Dasein: leben dramatisch fast nur vom Polylog. — Die Hilfsfigu sind bloß dramatische Handlanger.

So zieht sich denn durch alle künstlerischen Ausdruck mittel der heroischen Partie der rothe Faden ihrer B stimmung, sie erklären sich in ihrer Eigenart überall vo functionellen Gesichtspunkte aus. Dabei ist aber nicht z übersehen, dass meist zwischen den einzelnen Erscheinunge als solchen keinerlei Causalnexus herrscht, dass also d functionelle Zweck seine darstellenden Mittel sozusage immer neu gebiert. Gerade hierin liegt der evidente Nach weis von der künstlerischen Formkraft der heroischen Parti

b) Die höfische Partie.

Ganz ebenso formkräftig und eigenartig erweist si die höfische Partie. Bei ihrer psychologischen Tendenz le sie nothwendigermaßen das Hauptgewicht auf die eindrüc liche Darstellung der Innenhandlung. Diese liegt nun in d dramatischen Bildern, während die Außenhandlung na Möglichkeit im summarischen Bericht der epischen Bild abgethan wird, welche so in größerer Zahl nöthig werden. Weil die psychologische Handlung nach unmittelbarer Da stellung drängt, so wächst auch das dramatische El ment etwas stärker an. — Dies gilt besonders für das dr matische Bild, den eigentlichen Träger der Innenhandlun während das epische Bild mit seiner verkürzt vorgetragen äußeren Handlung überwiegend episch ausgeführt wird. Das starke, psychologische Element beeinflusst weiters Auswahl und Verwendung der dramatischen Forme wovon die dramatisch starken, also Monolog, Ansprache u Duolog, reichliche Verwendung in Bezug auf die Ma finden, die dramatisch schwache Form, der Polylog, r spärlich auftritt. — Dem entspricht die Frequenz mit all niger Ausnahme der Ansprache, die seltener erscheint, also einzelnen länger geräth, um ihrer psychologischen Aufga der Überredung gerecht werden zu können. — Hinsichtli der Einzellänge kommt außerdem noch der Duolog in B tracht, der nach Kürze strebt, was ihm unter Entlastu

von sachlichen Berichten möglich wird. — Bei der Fülle des dramatischen Elementes drängen Duolog und Ansprache auch auf die epischen Bilder stark hinüber. — Der Bau des Duologs verräth in seinem Streben nach vielen Redestücken einen regen Redewechsel, den er aus seiner eigentlich-persönlichen Art temperamentvoll schöpft, und zeigt naturalistisches Gepräge, indem die Redestücke in allen Längskategorien vertreten sind, sich also — entgegen einer ausgleichenden, mittleren Schablone — den verschiedenen, inhaltlichen Bedürfnissen anschmiegen. — Endlich zeigt die Figuren-Technik im relativen Zurücktreten der Hauptfiguren und mächtigen Anschwellen der Nebenfiguren hinsichtlich ihrer Masse, dass die psychologisch geführte Handlung auch diesen Geringeren größere persönliche Bedeutung zukommen lässt. Noch deutlicher spiegelt sich dies in der Qualität der dramatischen Formen, in welchen die Hauptfiguren stark monologisierend und duologisierend, hingegen schwach polylogisierend sich aussprechen, in welchen aber auch die Nebenfiguren in gleicher Art zu Worte kommen.

So verfügt denn die höfische Partie über ihre eigengearteten, zweckdienlichen, künstlerischen Ausdrucksmittel, hat auch sie ihren formalen Charakter in genereller Weise zu präcisem Ausdrucke gebracht.

Den Stilcontrast der beiden Partien bringen am eindrücklichsten die Zahlen zu Gesicht:

1. Die epischen und dramatischen Bilder verhalten sich zu einander:

a) numerisch { in her. $H^1 = 1 : 3^1/_8$; „ höf. $T^1 = 1 : 1^1/_8$ }

b) quantitativ { in her. $H^1 = 1 : 7^3/_4$; „ höf. $T^1 = 1 : 1^8/_9$ }

2. Das epische und dramatische Element verhält sich quantitativ zu einander:

in her. $H^1 = 1^2/_8 : 1$
„ höf. $T^1 = 1^3/_5 : 1$

3. Das epische und dramatische Element verhält sich quantitativ zu einander:

a) im epischen Bild { von her. $H^1 = 2 : 1$
„ höf. $T^1 = 8\frac{1}{3} : 1$

b) im dramatischen Bild { von her. $H^1 = 1\frac{2}{3} : 1$
„ höf. $T^1 = 1 : -1\frac{1}{5}$

4. Von den dramatischen Formen verhält sich:

a) an Masse:

α) dr. : lyr. { in her. $H^1 = 52 : 1$
„ höf. $T^1 = 35 : 1$

β) Dial. : Anspr. { in her. $H^1 = 4\frac{1}{3} : 1$
„ höf. $T^1 = 3\frac{1}{2} : 1$

γ) Duol. : Pol. { in her. $H^1 = 14 : 1$
„ höf. $T^1 = 20 : 1$

b) an Frequenz:

α) dr. : lyr. { in her. $S^1 = 17\frac{1}{3} : 1$
„ höf. $S^1 = 7\frac{2}{3} : 1$

β) Dial. : Anspr. { in her. $S^1 = 1 : 1$
„ höf. $S^1 = 1\frac{1}{2} : 1$

γ) Duol. : Pol. { in her. $S^1 = 12 : 1$
„ höf. $S^1 = \infty$: „0"

c) an Einzellänge:

α) beim Duolog { von her. S^1: (k.+m.) : (l.+sl.) $= 1 : 1\frac{2}{5}$
„ höf. S^1: (k.+m.) : (l.+sl.) $= -2 : 1$

β) bei der Anspr. { von her. S^1: k. : m. $= 7\frac{2}{3} : 1$
„ höf. S^1: k. : m. $= 2\frac{2}{3} : 1$

5. Die dramatischen Bilder verhalten sich zu den epischen in Bezug auf die Frequenz:

a) seitens des Duol. u. zw. { des her. Duol. $= 23 : 1$
„ höf. „ $= 5\frac{1}{5} : 1$

b) seitens der Anspr. u. zw. { der her. Anspr. $= 4\frac{1}{5} : 1$
„ höf. „ $= 1\frac{3}{4} : 1$

6. In Bezug auf die Redestücke des Duologs verhält sich:

a) hinsichtlich ihrer Zahl:

α) beim her. Duol. von H^1: Minim.-Ziff. : fact. Ziff. $= 1 : 1\frac{3}{5}$
β) „ höf. „ „ T^1: $= 1 : -1\frac{2}{3}$

b) hinsichtlich ihrer Länge:

α) beim her. Duol. v. H^1: k. : (m.+l.) $= 2 : 1$; m. : l. $= 1\frac{1}{3} : 1$
β) „ höf. „ „ T^1: $= 5\frac{1}{5} : 1$; $= 1 : 1\frac{1}{3}$

7. Hinsichtlich der Stärke der Figuren-Gruppen verhalten sich:

a) Hauptfig. : (Nebenfig.+Hilfsfig.) in her. S^1 = 5 : 1
„ höf. S^1 = +2 : 1

b) Nebenfig. : Hilfsfig. in her. S^1 = 1 : 1
„ höf. S^1 = 3 : 1

8. Hinsichtlich der Bedeutung der Figuren-Gruppen verhält sich:

a) bei den Hauptfiguren:

α) dr. : lyr. in her. S^1 = 50 : 1
„ höf. S^1 = 36 : 1

β) Dial. : Anspr. in her. S^1 = $4\frac{2}{5}$: 1
„ höf. S^1 = 7 : 1

γ) Duol. : Pol. in her. S^1 = 25 : 1
„ höf. S^1 = $39\frac{1}{2}$: 1

b) bei den Nebenfiguren:

α) dr. : lyr. in her. S^1 = ∞ : 0
„ höf. S^1 = 39 : 1

β) Dial. : Anspr. in her. S^1 = — 5 : 1
„ höf. S^1 = 2 : 1

γ) Duol. : Pol. in her. S^1 = 2 : 1
„ höf. S^1 = $14\frac{2}{5}$: 1

So hat sich denn innerhalb des Nibelungenliedes der Gegensatz zwischen der heroischen und höfischen Technik in vollster Schärfe auf allen Punkten erwiesen.

II. Die Kunstformen als Kriterien für die persönlichen Partien.

Die Untersuchung hat auch Ergebnisse individueller Art geliefert. In der Composition erwies sich S^1 freilich nur im allgemeinen besser, S^2 aber eigenartig schlechter, indem alle Verschlechterungen aus schwerfälliger Breitspurigkeit der Darstellung entsprangen, was sich nur individuell aus mangelndem Formgefühl des einen Autors erklären ließ. In dem Verhältnis des heroischen zum höfischen

Elemente trat der Verfasser von S² individuell schon schärfer profiliert heraus mit seiner Vorliebe für das Heroische, seiner copierenden Passivität gegenüber dem Höfischen. Die formale Darstellung endlich führte den Umdichter als künstlerische Individualität vor, freilich als eine Erscheinung recht minderer Güte. Zugleich ergaben sich für S¹ die Indicien einer einzigen, persönlich fassbaren Autorschaft. Auch der Dichter enthüllte sich als individueller Künstler in den Beziehungen der großen und kleinen Partien stoffgleicher Art. Dies möge nun für das Gebiet der ganzen Untersuchung zusammengefasst werden.

A) Der Dichter.

Dass der Dichter in feiner Anempfindung an die formalen Bedürfnisse des Stoffes seine künstlerischen Ausdrucksmittel schafft, ist für die großen Partien, also heroisch H^1 und höfisch T^1 bereits gezeigt worden. Der Dichter arbeitet demnach stil-sicher unter dem begünstigenden Einfluss der stofflichen Tendenzen, sofern sich diese infolge der entsprechenden Fülle des Stoffes — wie in den großen Partien — mit genügender Deutlichkeit geltend machen können. In Frage steht nun die stilistische Ausführung der kleinen Partien, die zerstückt in den großen Partien eingesprengt erscheinen.

Zwei Möglichkeiten sind von vorneherein ins Auge zu fassen: entweder schafft der Dichter stilrein und es ergeben sich demzufolge zwischen der großen und kleinen Partie in H^1 wie in T^1 durchgehende stilistische Contraste, oder der Dichter stilisiert in jeder der beiden compositionellen Partien einheitlich, d. h. er heroisiert die kleine eingesprengte höfische Partie in H^1 und höfisiert die kleine eingesprengte heroische Partie in T^1. Dazu gesellt sich eine dritte Möglichkeit: der Dichter kommt bei der Stilisierung der kleinen Partien zu keinem stil-klaren Ergebnis, weil er unter der stilistischen Tendenz des Stoffes, aber zu gleicher Zeit unter dem Druck der stilconträren Nachbarschaft steht, jene kleinen Partien litten also unter stilistischer Verschwommenheit. Alle drei Fälle wären kunst-psychologisch zu verstehen.

In Wirklichkeit liegen für die kleinen Partien die Verhältnisse interessanter, weil reizend compliciert.

Im großen Ganzen schafft der Dichter auch hier stilrein, d. h. er stilisiert die heroische Partie heroisch, die höfische höfisch, also die kleinen im Gegensatze zu den großen, u. zw.:

1. hinsichtlich des Verhältnisses der epischen Bilder zu den dramatischen,

2. hinsichtlich der dramatischen Formen.

Hierin folgt er der Tendenz des Stoffes. Die wichtigsten generellen Ausdrucksmittel künstlerischer Darstellung tragen demnach in functioneller Beziehung das Merkmal der stilistischen Echtheit.

Anders liegen die Dinge in Bezug auf das Verhältnis des epischen Elements zum dramatischen. Dies hat für den stilistischen Charakter der jeweiligen Partie doch nur geringeren Wert. Es bezieht sich auf das Detail der Ausgestaltung, bedeutet die Manier der Darstellung. Das geschlossene dramatische Bild wird ja trotz starker Episierung immer noch weit lebendiger und kraftvoller wirken, als das zerfließende epische Bild selbst bei starker Dramatisierung. Weil man es also in Hinblick auf dieses stilistische Detail mit einer mehr äußerlichen Sache zu thun hat, so begreift es sich, dass hier das intime Stilgefühl des schöpferischen Dichters schwächer reagiert, stärker hingegen die mehr äußerliche Routine des Technikers, die sich in äußerlicher Consequenz unter dem Zwange der Beharrlichkeit jeglichen handwerksmäßigen Arbeitens auch dorthin fortsetzt, wo die innerliche Berechtigung hiefür aufhört. So überträgt sich ja auch in den bildenden Künsten zur Zeit stil-schwacher Perioden das Ornament in unorganischer Art von seinem ursprünglichen Nährboden auf fremde Gebiete. Dasselbe zeigt sich hier. Der Dichter findet eingesprengt in seine großen Partien die stilconträren kleinen. Als Künstler reagiert er auf deren geänderte stilistische Tendenzen, wie wir oben gesehen; als routinierter Handwerker arbeitet er in einer Manier weiter. Darum heroisiert er das kleine höfische T^1 inmitten des großen heroischen H^1 und er höfisiert das kleine heroische T^1 inmitten des großen höfischen T^1. Für die Richtigkeit dieser Anschauung spricht das Detail des Assimilierungsprocesses: die wichtigere Kate-

gorie der beiden Bildarten, das dramatische Bild, das die deutlichere Tendenz hat, ist völlig assimiliert; das minder wichtige epische Bild mit seiner schwachen Tendenz zeigt in seiner stilistischen Verschwommenheit nur schwache Ansätze zu dieser Assimilierung.

Solcher Zwiespalt in der Behandlung der primären und secundären stilistischen Ausdrucksmittel hat höchst persönliches Gepräge. Da H¹ gegen T¹ nur theilweise stilistische Einheit (infolge der Assimilierung der kleinen Partien an die großen) zeigt, so kann von geschiedener Autorschaft für die beiden nicht die Rede sein.

Endlich wäre noch der Bau des Duologs als Kriterium heranzuziehen: hier erscheint in Bezug auf die Zahl der Redestücke der Dichter als stilrein, in Bezug auf die Länge der Redestücke als assimilierend. Wichtiger, charakteristischer ist das erste Moment, es wird organisch ausgeführt; minder wichtig, weniger charakteristisch ist das zweite Moment, es wird unorganisch ausgeführt. Bis ins feinste Detail lässt sich die künstlerische Individualität unseres Dichters verfolgen.

Auch hier sprechen die Zahlen ihre deutliche Sprache:

a) **Für die Stilreinheit:**

1. Es verhalten sich die epischen Bilder zu den dramatischen:

a) numerisch:	in her. $H^1 = 1 : 3^1/_3$;	in höf. $T^1 = 1 : 1^1/_3$
	„ „ $T^1 = 1 : 4$;	„ „ $H^1 = 1 : 2^1/_2$
b) quantitativ:	in her. $H^1 = 1 : 7^3/_4$;	in höf. $T^1 = 1 : 1^8/_9$
	„ „ $T^1 = 1 : 6^2/_5$;	„ „ $H^1 = 1 : 2^3/_5$

2. Es verhalten sich die dramatischen Formen in Bezug auf die Masse u. zw.:

a) dr. : lyr.:	in her. $H^1 = 52 : 1$;	in höf. $T^1 = 35 : 1$
	„ „ $T^1 = 73 : 1$;	„ „ $H^1 = 17 : 1$
b) Dial. : Anspr.:	in her. $H^1 = 4^1/_3 : 1$;	in höf. $T^1 = 3^1/_2 : 1$
	„ „ $T^1 = 6 : 1$;	„ „ $H^1 = 5^1/_2 : 1$
c) Duol. : Pol.	in her. $H^1 = 14 : 1$;	in höf. $T^1 = 20 : 1$
	„ „ $T^1 = 18 : 1$;	„ „ $H^1 = \infty : 0$

3. Es verhält sich beim Dialog-Bau in Bezug auf die Zahl der Redestücke deren Minimal-Ziffer zur factischen:

[in her. $H^1 = 1 : 1^3/_5$; in höf. $T^1 = 1 : -1^2/_3$]
„ „ $T^1 = 1 : 2^1/_7$; „ „ $H^1 = 1 : 1^1/_4$

b) **Für die Stilangleichung:**

1. Es verhält sich das epische Element zum dramatischen quantitativ:

in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; in höf. $T^1 = 1^3/_5 : 1$
„ höf. $H^1 = 2 : 1$; „ her. $T^1 = 1 : 1$

2. u. zw. im dramatischen Bilde:

in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; in höf. $T^1 = 1 : -1^1/_5$
„ höf. $H^1 = 1^3/_5 : 1$; „ her. $T^1 = 1 : 1^1/_4$

3. u. zw. im epischen Bilde:

in her. $H^1 = 2 : 1$; in höf. $T^1 = 8^1/_3 : 1$
„ höf. $H^1 = 4 : 1$; „ her. $T^1 = 5^2/_3 : 1$

4. Es verhält sich beim Dialog-Bau in Bezug auf die Länge der Redestücke:

a) kurz : (mittel + lang)

in her. $H^1 = 2 : 1$; in höf. $T^1 = 5^1/_5 : 1$
„ höf. $H^1 = 2^3/_4 : 1$; „ her. $T^1 = 3^3/_4 : 1$

b) mittel : lang:

in her. $H^1 = 1^1/_3 : 1$; in höf. $T^1 = 1 : 1^1/_2$
[„ höf. $H^1 = 7 : 1$; „ her. $T^1 = 9 : 1$]

So hat sich innerhalb der „Dichtung“ (S^1) für die Verwendung der einzelnen Kunstmittel gezeigt, dass die Tendenzen des Stoffes abwechselnd entweder formal zu organisch reinem Ausdruck gelangen, oder aber dass sie durch die stilconträre Nachbarschaft unterdrückt werden, indem eine stilistische Angleichung der kleinen Partien an die großen stattfindet. In den feineren Ausdrucksmitteln herrscht Stilreinheit, in den gröberen Stilangleichung, dort wirkt das poetische Formgefühl, hier die passive Consequenz der Routine. Dies bezeugt den einen Verfasser. Wäre überall Stilreinheit, so könnte an eine beliebige Vielzahl von stil-

sicheren Autoren gedacht werden; herrschte in den beiden Hauptabschnitten der Fabel Stil-Einheit, also in H heroischer, in T höfischer Stil durchaus, so läge die Annahme zweier Autoren, eines H-Verfassers und eines T-Verfassers nahe. Doch gerade in der Inconsequenz, die aber bei näherem Zusehen ihre kunstpsychologische Erklärung findet, liegt der evidente Beweis für die Einheit der Autorschaft von S^1.

B) Der Umdichter.

Es fragt sich nun um das Verhalten des Umdichters. Als Werk eines Autors hat sich S^2 schon in der Eigenart seiner schwerfälligen Composition verrathen und in der Vorliebe für das heroische, in der Abneigung gegen das höfische Element erwiesen. Die Anwendung der Kunstmittel hat diese groben Züge der Eigenart des Umdichters mit feineren Strichen ausgezeichnet. Da er im wesentlichen Bearbeiter seiner Vorlage ist, so kommen für die künstlerische Bearbeitung seines Werkes zwei Momente zur Geltung: die Eigenart der Vorlage und die Eigenart seiner selbst. In der Dichtung ist im großen Ganzen eine Höfisierung des heroischen Stoffes zu sehen, in der Umdichtung — stofflich genommen — eine Reheroisierung seitens des heroisch gestimmten Umdichters. Es handelt sich nun darum, sein Verhalten zu den einzelnen Theilen der Vorlage (also zu heroisch H^1 und höfisch H^1; höfisch T^1 und heroisch T^1) hinsichtlich ihres stilistischen Charakters zu verfolgen.

a) Heroisch H^2.

Die stärksten Veränderungen nimmt der Umdichter an heroisch H^1 vor, also an der heroischen Hauptpartie, seiner Herzenspartie. Dass er hier stark erweitert, stimmt zu seiner stofflichen Sympathie für das Heroische; dass sich aber starke stilistische Unterschiede zu H^1 finden, zeigt schon von vorne herein, wie schlecht er als Stilist sein muss, denn Veränderungen gegenüber der guten Vorlage können meist nur Verschlechterungen bedeuten.

Dies erweist gleich der erste Punkt: das Verhältnis der epischen Bilder zu den dramatischen. Der Umdichter gewährt dem verschwommenen epischen Bilde einen viel

rößeren Spielraum als der Dichter, er verliert diesem gegenüber an Prägnanz der Darstellung. — Dazu stimmt, dass auch das epische Element im Verhältnis zum dramatischen bei ihm stärker geräth als beim Dichter. — Dies gilt besonders für das epische Bild, in dem unser „Epiker“ seiner „epischen“ Manier die Zügel schießen lässt. Das dramatische Bild stattet er aber noch stärker mit dramatischem Element aus als der Dichter. Er fühlt also stilistische Tendenzen, aber er erfasst sie nicht mit stil-sicherem Kunstverstand, sondern gibt sich ihren Impulsen wahllos bis zur Übertreibung hin. — Wie er innerhalb der obersten Darstellungsmittel, des epischen und dramatischen Bildes, das schwächere epische Bild bevorzugt, so urgiert er auch auf dramatischem Gebiete die schwächere Form. Er hat Abneigung gegen den kraftvollen Duolog, Vorliebe für den schwerfälligen Polylog. Das äußerlich-massige, oberflächlich-sinnfällige imponiert ihm. So verschiebt er das mächtig dominierende Verhältnis des Duologs zum Polylog in seiner Umarbeitung gar sehr zu Gunsten des letzteren, sowohl in Bezug auf die Gesammtmasse, wie hinsichtlich der Frequenz. Dabei kürzt er den Duolog und längt er den Polylog. — Wie er sich jedoch vor ein schwieriges organisches Kunstproblem gestellt sieht, bleibt er bloßer Copist. So beim Bau des Duologs in Bezug auf die Zahl der Redestücke. Hinsichtlich ihrer Länge zeigt er seine bekannte Abneigung gegen den Duolog auch in diesem Detail: er baut seine Duologe in kürzeren Redestücken auf als der Dichter. In der Figuren-Technik wiederholt sich das alte Spiel: das stärkere Element wird durch das schwächere gedrückt. Hier sind dies die Hauptfiguren, deren überragende Bedeutung durch das starke Heranwachsen der Nebenfiguren geschmälert wird. So schon äußerlich an Masse. Innerlich schwächt er aber beide Figurenarten durch die viel stärkere Verwendung im schwächeren Polylog, was besonders an den Hauptfiguren zur Geltung kommt.

Demnach kann die Umarbeitung von heroisch H[1] kurz lahin charakterisiert werden, dass der Umdichter seine Vorage auf allen Punkten umstilisiert, indem er sie breiter, eichter und matter gestaltet. Weil er infolge seiner stoffchen Neigung heroisch H[1] sehr stark erweitert, so gelangt ier seine Stilschwäche zu besonders deutlichem Ausdruck:

er verwischt in heroisch H^2 trotz den stofflichen Tendenzen die gattungsmäßige Physiognomie des heroischen Stils, den ihm sein Vorbild in charakteristischer Schärfe geboten hat.

Dies zeigen am deutlichsten die Zahlen:

1. Die epischen Bilder verhalten sich zu den dramatischen:

a) numerisch { in her. $H^1 = 1 : 3^1/_3$; „ „ $H^2 = 1 : 1^3/_4$

b) quantitativ { in her. $H^1 = 1 : 7^3/_4$; „ „ $H^2 = 1 : 2^3/_5$

2. Das epische Element verhält sich zum dramatischen:

a) insgesammt { in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; „ „ $H^2 = -1^3/_4 : 1$

b) im epischen Bilde { in her. $H^1 = 2 : 1$; „ „ $H^2 = 9 : 1$

c) im dramatischen Bilde { in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; „ „ $H^2 = 1^1/_3 : 1$

3. Von den dramatischen Formen verhält sich der Duolog zum Polylog:

quantitativ { in her. $H^1 = 14 : 1$; „ „ $H^2 = -2 : 1$

4. In Bezug auf den Bau des Duologs verhält sich:

a) die Minimalzahl der Redestücke zur factischen:

in her. $H^1 = 1 : 1^3/_5$
„ „ $H^2 = 1 : -1^3/_4$

b) die Zahl der kurzen Redestücke zu der der mittleren und langen:

in her. $H^1 = 2 : 1$
„ „ $H^2 = 4 : 1$

und die Zahl der mittleren zu den langen:

in her. $H^1 = 1^1/_3 : 1$
„ „ $H^2 = 2^3/_5 : 1$

Für die Frequenz der dramatischen Formen und deren Einzellänge, sowie für die Figuren-Technik wurde die Unterscheidung zwischen heroisch H^1 und T^1 (resp. H^2

nd T^2) fallen gelassen. Es liegt also hier heroisch S^1, esp. S^2, das seine Physiognomie natürlich von der Hauptartie bekommt, zugrunde. Es verhält sich nun:

1. In Bezug auf Frequenz: Duol.: Pol.

	Duol.	Pol.
in her. S^1 =	12	: 1
„ „ S^2 =	$3\frac{2}{3}$	: 1

2. In Bezug auf die Einzellänge:

a) beim Duolog:

(k.+m.) : (l.+sl.)		
in her. S^1 =	1	: $1\frac{2}{5}$
„ „ S^2 =	1	: —$1\frac{1}{6}$

b) beim Polylog:

(k.+m.) : (l.+sl.)		
in her. S^1 =	∞	: 0
„ „ S^2 =	1	: 4

c) bei der Ansprache:

k. : m.		
in her. S^1 =	$7\frac{2}{3}$	: 1
„ „ S^2 =	$4\frac{2}{3}$	: 1

3. In Bezug auf die Figuren-Technik:

a) rücksichtlich der Zahl der Figuren:

her. S^1 : her. S^2	
in den Hauptfig. =	1 : 1
„ „ Nebenfig. =	1 : $1\frac{1}{2}$

b) rücksichtlich der Stärke der Figuren:

α) Hauptfig. : (Neben-+Hilfsfig.)	in her. S^1 =	5	: 1
	„ „ S^2 =	$5\frac{1}{3}$	: 1
β) Nebenfig. : Hilfsfig.	in her. S^1 =	1	: 1
	„ „ S^2 =	—3	: 1

c) rücksichtlich der Bedeutung der Figuren:

Duol. : Pol.	bei den Hauptfig.	in her. S^1 =	25 : 1
		„ „ S^2 =	— 3 : 1
	„ „ Nebenfig.	in her. S^1 =	2 : 1
		„ „ S^2 =	1 : $1\frac{1}{6}$

b) Höf. T^2.

Betrachtet man die höfische Hauptpartie, höfisch T^2, so zeigt sie gegenüber ihrer Vorlage höfisch T^1 wenig Veränderung. Der Umdichter ist ein stilistischer Schwäch-

ling: er hat trotz seiner stofflichen Vorliebe für das heroische Element dessen organischen Stil nicht einmal an seiner guten Vorlage erfasst, sondern denselben in seiner Umarbeitung durchaus verschlechtert bis zur Verwischung der generellen Merkmale. Umsoweniger erfasst er hier die Eigenart des höfischen Stils seiner Vorlage. Da er aber eine stoffliche Abneigung gegen diese Partie hat, so beschränkt er sich im wesentlichen auf eine äußerliche Copie. Weil er nun materiell wenig ändert, so verändert sich in der Umschreibung der Stil der Vorlage auch nur wenig. Daraus erklärt sich das fast komisch anmuthende Ergebnis, dass unser heroisch gestimmte Umdichter im Höfischen scheinbar ein besserer Stilist ist als im Heroischen. Dem schärferen Auge enthüllen sich freilich eine Reihe kleiner Fehler, die sich intim-persönlich ausnehmen.

Das Verhältnis des epischen Bildes zum dramatischen zeigt in höfisch T^2 gegenüber höfisch T^1 allerdings fast keine Veränderung: das sinnfälligste wahrt der Copist am besten. — Aber das epische Element erscheint im Verhältnis zum dramatischen schon etwas stärker; jedoch gleichmäßig stärker im epischen wie dramatischen Bilde, also stilrein dort, stilunrein hier. Nicht einer künstlerischen Empfindung ist daher dieser Unterschied entsprungen, sondern lediglich der episch-bequemen Breitspurigkeit unseres Autors. — Auf dem Gebiete der dramatischen Formen ist das Verhältnis des Duologs zum Polylog maßgebend. Der Umdichter verschafft nun dem schwächeren Polylog gegenüber seiner Vorlage eine größere Bedeutung, indem er ihn quantitativ und in Bezug auf seine Frequenz stärkt. Hinsichtlich der Einzellänge der in Betracht kommenden Formen bleibt der Umdichter beim Duolog völliger Copist, während er die Ansprache kürzer bildet. Dies ist eine Stilwidrigkeit, da die höfische Ansprache infolge ihrer psychologischen Function der Überredung naturgemäß nach Länge strebt. — Für den Bau des Duologs bleibt der Umdichter Copist, sowohl hinsichtlich der Zahl, wie der Länge der Redestücke, nur dass er sie etwas vermehrt und etwas verkürzt — in stilwidriger Art, weil der höfische Duolog nach der Breite psychologischer Darlegung drängt. — Auch in der Figuren-Technik ändert er nichts Wesentliches, nur dass er seine

Nebenfiguren in äußerlicher Angliederung an die Hauptfiguren polylogischer gestaltet.

Im ganzen ist also zu sagen: Die höfische Hauptpartie T^1 copiert der Umdichter unter etlichen Verschlechterungen, die seiner individuell-breiten Darstellungsmanier zuzuschreiben sind.

c) Die kleinen Partien her. T^2 und höf. H^2.

Hier verhält sich der Umdichter recht passiv: her. T^1 ist ihm ja stofflich, höf. H^1 stilistisch zuwider.

α) Her. T^2.

Stilwidrig werden die dramatischen Bilder geschwächt, die epischen verstärkt, doch nur in geringem Maße. Hingegen wird ums Doppelte das epische Element im epischen Bilde gestärkt. Der schwache Polylog wird sehr stark begünstigt: quantitativ und in Frequenz. Der Bau des Duologs wird in Zahl und Länge der Redestücke völlig copiert. Wiederum begründen sich die wenigen, aber stilwidrigen Veränderungen aus kraftloser Breitspurigkeit.

β) Höf. H^2.

Hier ist der Anschluss am engsten; nur unbedeutend wird das epische Element verstärkt.

Überschaut man den Umbildungsprocess von S^1 zu S^2 in seinen stilistischen Wirkungen, so zeigt sich überall eine Abschwächung des ästhetischen Effects. Die Ursache der Erscheinungen liegt im mangelnden Stilgefühl des Umdichters. Dieses äußert sich positiv und negativ. Positiv darin, dass er dort, wo ihn stoffliche Sympathie zu eigner Arbeit getrieben hat, nämlich in heroisch H^2, die stilistische Eigenart des Originals verwischt; negativ darin, dass er dort, wo er unter dem Antrieb seiner stofflichen Abneigung steht, nämlich in höfisch T^2, heroisch T^2 und höfisch H^2 fast nur copiert — freilich unter leichtlicher Verschlechterung der Vorlage, weil ihn seine individuelle Neigung zu schwächlich-markloser, epischer Verbreiterung drängt.

So haben sich die Kunstformen des Epos als individuelle Sonden für die Autorenfrage an der „Siegfridgeschichte“ des Nibelungenliedes bewährt, denn sie haben die „Dichtung“ wie die „Umdichtung“ als persönliche Poesie erwiesen.

Anhang.

Die epischen und dramatischen Bilder im Nibelungenlied.

(Es liegt die Lachmann'sche Ausgabe [Handschrift *A*] zugrunde. Die arabischen Nummern beziehen sich auf epische, die römischen auf dramatische Bilder. Links stehen die Bildnummern von S², deren Zeilenzahl zu der inmitten ersichtlichen Strophenzahl stimmt, während sich rechts die Bildnummern von S¹ befinden, deren Zeilenzahl selbstverständlich oft hinter dem Strophenumfang zurückbleibt, da ja die Interpolationen des Umdichters entfallen. An den Klammern ersieht man die aufquellende Arbeit des Umdichters, an den Querstrichen seine schöpferische Thätigkeit.)

Siegfrids Hochzeit.

1. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen		Strophe	S¹ Nr.	S¹ Zeilen
Einleitung	4	Strophe:	1	—	—
1.	44	„	2— 12	—	—
I.	28	„	13— 19	I.	16
2.	100	„	20— 44 }		
II.	84	„	45— 65 }	II.	76
3.	24	„	66— 71 }		
III.	32	„	72— 79	III.	32
IV.	96	„	80—103	IV.	40
V.	92	„	104—126	V.	52
4.	44	„	127—137	1.	8

2. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen		Strophe	S¹ Nr.	S¹ Zeilen
I.	36	Strophe:	138—146 }	I.	40
II.	20	„	147—151 }		
III.	44	„	152—162	II.	36
IV.	12	„	163—165	III.	12

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
1.	15	Strophe:	166 —169_3	1.	15
2.	21	„	169_1—174	2.	9
V.	20	„	175 —179	IV.	46
VI.	46	„	180 —191_2		
VII.	114	„	191_2—219	V.	66
3.	12	„	220 —222	VI.	37
VIII.	77	„	223 —242_1		
IX.	35	„	242_3—250	VII.	47
4.	52	„	251 —263		

3. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
1.	24	Strophe:	264 —269	1.	20
I.	20	„	270 —274	I.	20
II.	100	„	275 —299	II.	92
III.	16	„	300 —303	III.	16
2.	48	„	304 —315	2.	48
3.	32	„	316 —323	3.	28

4. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
Einleitung	4	Strophe:	324	—	—
1.	12	„	325 —327	1.	8
I.	56	„	328 —341	I.	24
II.	41	„	342 —352_1	—	—
2.	31	„	352_3—359	—	—
III.	20	„	360 —364	—	—
IV.	24	„	365 —370	II.	16
V.	24	„	371 —376	III.	44
VI.	20	„	377 —381		
3.	8	„	382 —383		
4.	16	„	384 —387		
VII.	20	„	388 —392		
VIII.	12	„	393 —395		
IX.	60	„	396 —410		
X.	124	„	411 —441	IV.	68
XI.	16	„	442 —445	V.	8
XII.	20	„	446 —450	—	—
5.	16	„	451 —454	—	—
XIII.	28	„	455 —461	—	—

S^2 Nr.	S^2 Zeilen			S Nr.
XIV.	36	Strophe:	462 — 470	—
6.	20	„	471 —475	—
XV.	20	„	476 —480	—
XVI.	44	„	481 —491	—
7.	16	„	492 —495	—

5. Abschnitt.

I.	12	Strophe:	496 —498	I.
II.	32	„	499 —506	II.
III.	28	„	507 —513	III.
IV.	10	„	514 —516_2	IV.
V.	41	„	516_2 —526_2	V.
1.	45	„	526_1 — 537	1.
VI.	72	„	538 —555	VI.
VII.	64	„	556 —571	VII.

6. Abschnitt.

I.	40	Strophe:	572 —581	I.
II.	44	„	582 —592	II.
1.	60	„	593 —607	1.
2.	$12^1/_2$	„	608 —611_1	2.
III.	$83^1/_2$	„	611_3—631	III.
3.	20	„	632 —636	—
IV.	40	„	637 —646	—
4.	20	„	647 —651	—
5.	44	„	652 —662	—

Siegfrids Tod.

1. Abschnitt.

1.	16	Strophe:	663 —666	1.
I.	$37^1/_2$	„	667 —676_2	I.
II.	$18^1/_2$	„	676_2—680	II.
2.	28	„	681 —687	2.
III.	48	„	688 —699	III.
IV.	24	„	700 —705	IV.
3.	24	„	706 —711	3.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
V.	36	Strophe:	712 —720	V.	28
4.	36	„	721 —729	4.	28
5.	32	„	730 —737	5.	28
6.	44	„	738 —748	6.	36
7.	32	„	749 —756	7.	32
		2. Abschnitt.			
I.	68	Strophe:	757 —773	I.	60
1.	16	„	774 —777	1.	12
II.	40	„	778 —787	II.	40
III.	72	„	788 —805	III.	64
IV.	32	„	806 —813	IV.	44
V.	24	„	814 —819		
		3. Abschnitt.			
1.	20	Strophe:	820 —824	1.	20
I.	24	„	825 —830	I.	24
2.	14	„	831 —834_2	2.	14
II.	62	„	834_2—849	II.	58
III.	36	„	850 —858	III.	36
		4. Abschnitt.			
Einleitung	8	Strophe:	859 —860		
I.	32	„	861 —868	—	—
II.	28	„	869 —875	I.	24
1.	92	„	876 —898	1.	48
III.	74	„	899 —917_2	II.	54
IV.	90	„	917_2—939	III.	82
V.	16	„	940 —943	IV.	16
		5. Abschnitt.			
I.	48	Strophe:	944 — 955	I.	36
II.	32	„	956 — 963	II.	24
III.	68	„	964 — 980	III.	68
IV.	48	„	981 — 992	—	—
1.	36	„	993 —1001	1.	28
V.	44	„	1002 —1012	IV.	40

6. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S Nr.
I.	16	Strophe:	1013 —1016	I.
II.	25	„	1017 —1023	II.
III.	47	„	1023_8—1034	III.
1.	24	„	1035 —1040	1.
2.	24	„	1041 —1046	
IV.	12	„	1047 —1049	2.
V.	24	„	1050 —1055	
VI.	24	„	1056 —1061	IV.
3.	28	„	1062 —1068	V.
VII.	28	„	1069 —1075	
4.	28	„	1076 —1082	3.

Anmerkung. Zu „Siegfrids Tod, 4. Abschnitt" ist zu bem dass aus I von S¹ sich in S² sowohl die „Einleitung" wie] wickelt hat; zu „Siegfrids Tod, 6. Abschnitt", dass aus 2 von wohl 2 wie V in S² erwachsen ist. Es erscheinen daher im Abschnitt I, im sechsten IV als frei-erfundene Interpolation des Umdichters.

DAS

MITTELHOCHDEUTSCHE VOLKS- UND KUNST-EPOS

UND

SEINE TECHNISCHEN KUNSTFORMEN.

Weil das Nibelungenlied und Iwein stilreine Meisterwerke des mittelhochdeutschen Volks- resp. Kunst-Epos sind, darf wohl erwartet werden, dass im Vergleich beider Dichtungen die Eigenarten der beiden epischen Gattungen sich wiederspiegeln. Zum mindesten werden die Eigenheiten der beiden Einzeldichtungen hiedurch in helleres Licht rücken. Dass hier für das Nibelungenlied die Version S[1] als die ursprünglichere und — von stümperhaften Zusätzen gereinigt — stil-echtere zugrunde gelegt wird, bedarf wohl keiner Rechtfertigung.

Die Vergleichung soll nun erst an den beiden Epen in toto vorgenommen werden, um die allgemeinen Unterschiede aufzeigen zu können. Weil sich aber jede der beiden Dichtungen aus heroisch-fabulistischen und höfisch-psychologischen Elementen zusammensetzt, die sich stilistisch voneinander stark abheben, so müssen im weiteren die heroischen, resp. höfischen Partien beider Epen gesondert miteinander verglichen werden. Es werden sich gemeinsame Züge ergeben, sei es für die Epen überhaupt, sei es für die heroischen oder für die höfischen Partien im besonderen, und es werden sich hierin die allgemein giltigen, also organischen Principien der epischen Darstellung überhaupt, oder der heroischen, resp. höfischen Darstellung im Epos erkennen lassen. Es werden sich aber auch voneinander abweichende oder zueinander gegensätzliche Züge der Darstellung ergeben. Deren symptomatische Deutung ist mit Vorsicht zu behandeln. In ihnen liegt zwar immer der gattungsmäßige Unterschied der beiden Epenarten, doch ist die Intensität dieser Unterschiede nicht immer organisch begründet, weil ja die künstlerische Ausbildung des Volks-Epos theilweise auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe steht als die des Kunst-Epos. Auch ist zu bedenken, dass das Volks-Epos mit seiner obersten Richtung auf das

heroische, das Kunst-Epos mit seiner obersten Richt
auf das höfische Element das jeweilig andere Element
künstlerisch minder liebevoll, also minder gut ausführen

Obwohl die künstlerischen Ausdrucksmittel in be
Epen die gleichen sind, wie das epische und dramati
Bild, das epische und dramatische Element, die einze
dramatischen Formen und Figurenarten, so sind sie
im Volks- und Kunst-Epos so verschieden ausgebildet
werden sie so eigenartig im Rahmen der Dichtung
der Stoffpartie verwendet, dass nicht die einzelnen
scheinungen selbst direct miteinander verglichen we
können, sondern nur ihre Tendenzen, die innerhalb
Einzeldichtung vergleichsweise klar gelegt worden
Auch ist es geboten, nur an den wichtigsten Erscheinu
die Parallele durchzuführen. Da die generelle Physiogn
auf den Hauptsachen beruht, so wird dieselbe gerade
den Mangel der Details umso klarer heraustreten.

Die folgende Vergleichung wird auf dem Gebiete
epischen und dramatischen Bildes, des epischen und dr
tischen Elementes, der dramatischen Formen und der dr
tischen Figuren vorgenommen werden.

I. Das epische und dramatische Bild.

Das Epos stellt seinen Stoff zu oberst im schar
formten, lebendigeren dramatischen Bilde oder im st
geprägten, ruhigeren epischen Bilde dar. Im Verh
dieser beiden verräth sich die Eigenart der Darstellun
stärker das dramatische Bild das epische überwiegt,
lebhafter wird die Dichtung als Ganzes wirken, weil
von ihrer Handlung umsomehr vor dem geistigen
und Ohr des Hörers oder Lesers unmittelbar verkö

Es verhält sich nun das epische Bild zum dramatis

1. numerisch { im Nib. = 1 : $2^1/_5$; in Iw. = 1 : $1^4/_5$

2. quantitativ { im Nib. = 1 : $3^1/_2$; in Iw. = 1 : $+2^2/_3$

Der Unterschied ist nicht sehr groß, aber in numerischer und in quantitativer Beziehung vorhanden und auch stark genug, um in deutlicher Weise für das Volks-Epos eine stärkere Tendenz nach unmittelbarer Darstellung nachzuweisen im Gegensatz zum Kunst-Epos, das einen breiteren Einschlag nach mittelbarer Darstellung nicht verschmäht. So drängt denn das Nibelungenlied nach Schilderung, Iwein nach Erzählung, ist die Darstellung dort bewegter, hier ruhiger, dort der Dichter mehr erregt, hier mehr abgeklärt. Damit ist aber ein Hauptunterschied zwischen volksthümlichem und kunstmäßigem Geschmack und Stil bloßgelegt, ein organischer Unterschied aller Zeiten und Völker, wie ein Blick auf das romantische und classicistische Drama, auf die Ballade und Romanze beispielsweise lehrt.

Vergleicht man die beiden Bildarten in Bezug auf die Länge und zwar erst summarisch in der Durchschnittslänge, so ergibt sich für beide Epen ein gemeinsamer Zug: die dramatischen Bilder sind um die Hälfte länger als die epischen. Diese sind eben summarische Berichte, jene ausgeführte Situationen, und solche erfordern naturgemäß mehr Raum als die ersteren. Es verhält sich in Bezug auf die Durchschnittslänge:

im Nib.: ep. B. : dr. B. $= 24 : 37^1/_2 = 1 : 1^1/_2$
in Iw.: $= 78 : 116 = 1 : 1^1/_2$

Andererseits unterscheiden sich aber das Volks- und Kunst-Epos bezüglich der absoluten Durchschnittslängen gar sehr. Es verhält sich:

beim ep. B.: Nib. : Iw. $= 24 : 78 = 1 : 3^1/_4$
" dr. B.: $= 37^1/_2 : 116 = 1 : +3$

Die Bilder — sowohl die epischen, wie die dramatischen — sind also im Kunst-Epos mehr als dreimal länger im Vergleich mit den entsprechenden Bildern des Volksepos. Dieses strebt nach sachlicher Knappheit, jenes nach künstlerischer Ausführung, weil dort das stoffliche, hier das formale Interesse überwiegt.

Die Beweiskraft der Durchschnittslängen wird durch die Einzellängen erhärten. In Anpassung an die concretet Erscheinungen wurden für beide Epen je drei Längskategorien gesetzt: kurz — mittel — lang. Vergleicht man deren Ver-

hältnisse in beiden Epen gegeneinander, so detailliert sic das obige Ergebnis in charakteristischer Art.

1. Von den epischen Bildern verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) \begin{cases} \text{im Nib.} = +1 : 1 \\ \text{in Iw.} \;\; = \;\; 1 : 8 \end{cases}$$

$$\text{m.} : \text{l.} \quad \begin{cases} \text{im Nib.} = \infty : 0 \\ \text{in Iw.} \;\; = \;\; 3 : 1 \end{cases}$$

Im Nibelungenlied überwiegen also die kurzen di mittleren Bilder und es fehlen lange vollständig; in Iwei sind die kurzen sehr schwach vertreten und ist von de übrigen ein Viertel lang. Der Unterschied ist ungemein groß

2. Von den dramatischen Bildern verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) \begin{cases} \text{im Nib.} = 1 \;\; : 3 \\ \text{in Iw.} \;\; = 1 \;\; : 16 \end{cases}$$

$$\text{m.} : \text{l.} \quad \begin{cases} \text{im Nib.} = 2 \;\; : 1 \\ \text{in Iw.} \;\; = 1^1/_2 : 1 \end{cases}$$

Im Nibelungenlied betragen die kurzen ein Viertel vom Ganzen und sind die mittleren doppelt häufiger als die langen; in Iwein verschwinden die kurzen (mit $^1/_{17}$ vom Ganzen) fast völlig und sind die mittleren bloß um die Hälfte häufiger als die langen. Auch hier ist der Unterschied noch groß.

All diese Erscheinungen erfließen hier und dort aus j einer obersten Tendenz: für das Kunst-Epos besteht dies in der Souveränität des Dichters über seinen Stoff, den e geistig concentriert und künstlerisch detailliert darstellt für das Volks-Epos ergibt sich diese Tendenz aus de Souveränität des Stoffes über den Dichter. Dieser gerät infolge der sachlichen Ausführung unter die Herrschaf seines Stoffes, der sich fast für jedes einzelne seiner mate riellen Elemente eine isolierte Darstellung erzwingt, dabe aber detaillierte Behandlung verschmäht. Darum sind di Bilder des Kunst-Epos länger, die des Volks-Epos kürze darum sind die epischen Bilder im Kunst-Epos häufige die dramatischen im Volks-Epos zahlreicher.

Nachdem bisher die Epen in toto miteinander ver glichen worden sind, muss nun zur Vergleichung der ein zelnen Partien der beiden Epen geschritten werden.

In der heroischen Partie überwiegen die dramatischen Bilder die epischen stärker als in der höfischen Partie. Dies ist so tief im organischen Wesen der beiden, verschieden-gearteten Partien begründet, dass sich diese Erscheinung im Volks- und Kunst-Epos gleichermaßen einstellt. Somit ergeben sich hierin nur graduelle Unterschiede zwischen den beiden Epengattungen. Es ist nämlich das Nibelungenlied in seiner heroischen Partie viel „dramatischer“ als Iwein, denn es verhält sich:

ep. B. : dr. B.		
	numerisch	im Nib. $= 1 : 3^{1}/_{3}$
		in Iw. $= 1 : 2$
	quantitativ	im Nib. $= 1 : 7^{3}/_{4}$
		in Iw. $= 1 : 3^{1}/_{6}$

Weiters ist das Nibelungenlied in seiner höfischen Partie etwas „epischer“ als Iwein, denn es verhält sich:

ep. B. : dr. B.		
	numerisch	im Nib. $= 1 : 1^{1}/_{3}$
		in Iw. $= 1 : 1^{3}/_{8}$
	quantitativ	im Nib. $= 1 : 1^{8}/_{9}$
		in Iw. $= 1 : 2^{1}/_{4}$

Dass der Unterschied zwischen den beiden Epen in er heroischen Partie groß, in der höfischen klein ist, entpringt der gegensätzlichen Generaltendenz der Epen. Das olks-Epos ist seinem Wesen nach hauptsächlich heroischbulistischer Art, somit ist die heroische Partie seine ieblingspartie, daher befindet sich deren entsprechendes usdrucksmittel, das dramatische Bild, sehr im Vortheil gen das epische Bild. Hingegen legt das Kunst-Epos n Schwerpunkt auf das höfisch-psychologische Element, shalb wird die heroische Partie hier mit geringerer Liebe handelt und so auch weniger gut, d. h. minder dramatisch sgeführt. Umgekehrt verhält es sich mit der höfischen rtie. Sie erfreut sich der Vorliebe des Kunstdichters, so ss das wirksamere Ausdrucksmittel, nämlich das dramasche Bild, im Kunst-Epos stärker verwendet wird als im olks-Epos. Dieses schlägt bei seiner Abneigung gegen s höfische Element hier sozusagen das verkürzte Darellungsverfahren durch das epische Bild ein.

Diese Ergebnisse gründen sich auf das Kriterium Masse. Dem entspricht das Kriterium der Länge. Der Üb sichtlichkeit halber soll dies an den Durchschnittsläng gezeigt werden. Es verhält sich:

a) Beim dramatischen Bilde:

im Nib.: her.: höf. $= 38\frac{1}{3} : 32\frac{2}{3} = 1\frac{1}{5} : 1$
in Iw.: $= 106 : 153 = 1 : 1\frac{1}{2}$

Es ist also das dramatische Bild des Volks-Epos i der heroischen Partie beliebter und darum auch länger al in der höfischen Partie; andererseits ist das dramatisch Bild des Kunst-Epos in der höfischen Partie beliebter un darum auch länger als in der heroischen Partie; der Unter schied ist groß und absolut.

b) Beim epischen Bilde:

im Nib.: her.: höf. $= 16\frac{2}{3} : 22\frac{1}{3} = 1 : -1\frac{1}{2}$
in Iw.: $= 67 : 92 = 1 : -1\frac{1}{3}$

Es ist also das epische Bild des Volks-Epos wie des Kunst-Epos in der höfischen Partie länger als in der heroischen Partie. Das ist im Wesen dieses Bildes und der beiden Partien begründet. Es besteht aber ein gradueller Unterschied zwischen beiden Epenarten. Das heroisch-epische Bild ist im Volks-Epos kürzer, d. h. die summarischen Berichte sind in dieser dem Volks-Epos sympathischen Partie geringer; hingegen ist das heroisch-epische Bild des Kunst-Epos länger, d. h. die summarischen Berichte sind in dieser dem Kunst-Epos antipathischen Partie stärker. Das Gegentheil gilt für das höfisch-epische Bild aus gleichen Gründen.

So charakterisieren die Bildarten in ihren Längsverhältnissen die gegensätzlichen Tendenzen des Volks- und Kunst-Epos innerhalb der beiden im Wesen verschiedenen Partien.

Vergleicht man die Durchschnittslängen der Bilder direct miteinander, so stellen sich dieselben Ergebnisse unter einem andern Gesichtswinkel ein. Es verhält sich:

a) In der heroischen Partie:

im Nib.: ep. B.: dr. B. $= 16\frac{2}{3} : 38\frac{1}{3} = 1 : 2\frac{1}{3}$
in Iw.: $= 67 : 106 = 1 : 1\frac{3}{5}$

Es überwiegt also das dramatische Bild das epische im Volks-Epos viel mehr als im Kunst-Epos.

b) In der höfischen Partie:

im Nib.: ep. B. : dr. B. = 22 1/8 : 32 2/8 = 1 : 1 1/2
in Iw.: = 92 : 153 = 1 : 1 2/3

Es überwiegt also das dramatische Bild das epische im Kunst-Epos etwas mehr als im Volks-Epos.

Der Unterschied ist in der heroischen Partie viel größer als in der höfischen. Das begreift sich leicht, denn in der höfischen Partie steht das Volks-Epos unter dem vorbildlichen Einfluss des Kunst-Epos.

So haben sich denn auf dem Gebiete der Darstellung im epischen und dramatischen Bilde das Volks- und Kunst-Epos in ihrem gattungsmäßigen Widerspiel geoffenbart, in einem Widerspiel, das sich von graduellen Unterschieden bis zu meritorischem Gegensatz steigert. Und nicht nur im großen Ganzen zeigt sich dies, sondern besonders fein und functionell-durchsichtig wurden die Tendenzen im Hinblick auf das Detail der in jedem Epos vorhandenen heroisch-fabulistischen und höfisch-psychologischen Partien. Auch die stilistische Abhängigkeit des Volks-Epos vom Kunst-Epos in dieser letzteren Partie trat deutlich heraus.

II. Das epische und dramatische Element.

Wie die Darstellung im großen entweder unmittelbar (im lebhaften dramatischen Bilde) oder mittelbar (im ruhigen epischen Bilde) erfolgt, so auch die Darstellung im kleinen: der Dichter stellt sich entweder als Mittelsperson berichtend zwischen Handlung und Publicum oder er verschwindet hinter dem Geschehnis, das er durch dessen Träger, die Figuren, in deren Reden unmittelbar vor der Phantasie der Hörer oder Leser wiedererstehen lässt. Von hier aus wandelt e i n Schritt den Epiker zum Dramatiker, wenn nämlich der Dichter diese geistige Art der unmittelbaren Darstellung zu einer körperlichen concretisiert. Da dies ein höheres, künstlerisches Geschick erfordert und an

eine Menge complicierter Handwerksmittel, wie Büh
Schauspieler etc. gebunden, ist, so versteht es sich v
selbst, dass das Drama dem Epos in der Entwicklung c
Poesie folgt. Der Epiker kann nun seine Rollen als E
zähler oder Halbdramatiker beliebig oft und rasch wechse
er kann in jedem Theil seines Gedichtes entweder nur e
zählen, oder theils erzählen, theils dramatisieren, oder vo
wiegend dramatisieren. Das Erzählen wird ihm leicht
fallen, das Dramatisieren schwieriger werden; mit dem E
zählen wird er ruhiger wirken und ausführlicher darleg
können, mit dem Dramatisieren lebhafter wirken und ei
drücklicher gestalten. Es kommt also für die Wahl d
Darstellungsart sowohl das persönlich-artistische Mome
wie die generelle Tendenz des Stoffes zur Geltung. I
dieser wesentlich fabulistisch, so drängt er nach episch
Ausführung, ist er wesentlich psychologisch, so nach dram
tischer. Das Verhältnis des epischen zum dramatisch
Elemente wird daher zum subjectiven Kriterium für d
Dichter, zum objectiven für den Stoff, zugleich aber au
zu einem generellen für die Kunstgattung. Das Volks-Ep
mit seiner Freude am sachlich-realen wird naturgemäß d
epische Element bevorzugen, das Kunst-Epos mit sein
Tendenz auf das geistig-problematische dem dramatisch
Element einen größeren Spielraum einräumen. Vergleic
man darin unsere beiden typischen Beispiele, so verhält sic

$$\text{ep.} : \text{dr.} \begin{cases} \text{im Nib.} = -1\,{}^{8}\!/_{5} : 1 \\ \text{in Iw.} = 1 : +1\,{}^{1}\!/_{8} \end{cases}$$

Das Volks-Epos hat also die Tendenz auf die ei
fachere, erzählende, das Kunst-Epos auf die complicierter
dramatisierende Darstellung.

Scheidet man nach den heroischen und höfischen Pa
tien, so trifft man wieder auf eine so allgemeine Tenden
dass der gattungsmäßige Unterschied zwischen den Epe
verschwindet: in beiden Dichtungen ist die heroische Part
epischer als die höfische, die höfische dramatischer als d
heroische. Allerdings sind die Verhältnisse graduell ve
schieden: im Volks-Epos ist der Unterschied gering, i
Kunst-Epos groß.

Es verhält sich:

1. im Nib. { in der her. Partie: ep. : dr. = $1^{2}/_{3}$: 1
   „ „ höf. „ : = $1^{3}/_{5}$: 1

2. in Iw. { in der her. Partie: ep. : dr. = $1^{1}/_{16}$: 1
   „ „ höf. „ : = 1 : $1^{3}/_{4}$

Das Kunst-Epos schafft demnach stilreiner als das Volks-Epos: es wird bei größerer Kunst stilistisch feiner.

Dies zeigt sich noch deutlicher bei eingehenderer Betrachtung.

Sondert man vorerst nur nach epischen und dramatischen Bildern ohne Rücksicht auf die heroischen oder höfischen Partien, also mit Zugrundelegung der Gesammtdichtungen, so verhält sich:

1. im Nib. { in den ep. B.: ep. : dr. = 5 : 1
   „ „ dr. B.: = $1^{1}/_{5}$: 1

2. in Iw. { in den ep. B.: ep. : dr. = 8 : 1
   „ „ dr. B.: = 1 : $+2^{1}/_{5}$

Hier wie dort strebt das epische Bild nach epischer Ausführung, das dramatische Bild nach dramatischer Ausführung. Jedoch im Kunst-Epos ist der Unterschied viel größer (Spannweite des Verhältnisses = 10) und absolut (im epischen Bild überwiegt das epische Element, im dramatischen das dramatische), während im Volks-Epos der Unterschied viel geringer ist (Spannweite = $3^{4}/_{5}$) und bloß relativ (indem in beiden Bildarten das epische Element überwiegt, jedoch im epischen Bilde stärker als im dramatischen).

Scheidet man nun innerhalb der epischen und dramatischen Bilder nach den heroischen und höfischen Partien, so verhält sich:

a) In der heroischen Partie:

1. im Nib. { in den ep. B.: ep. : dr. = 2 : 1
   „ „ dr. B.: = $1^{2}/_{3}$: 1

2. in Iw. { in den ep. B.: ep. : dr. = $12^{1}/_{3}$: 1
   „ „ dr. B.: = 1 : $1^{2}/_{3}$

Der Unterschied ist demnach im Kunst-Epos außerordentlich groß (Spannweite = 14) und absolut, im Volks-Epos klein (Spannweite = $-{}^{1}/_{3}$) und relativ.

b) In der höfischen Partie:

1. im Nib. { in den ep. B.: ep.: dr. = $8^1/_3$: 1
„ „ dr. B.: = 1 : — $1^1/_5$

2. in Iw. { in den ep. B.: ep.: dr. = $4^3/_5$: 1
„ „ dr. B.: = 1 : $5^1/_9$

Der Unterschied ist demnach in beiden Epen sehr groß und gleich groß (Spannweite circa $9^1/_3$) und absolut.

Überblickt man die Erscheinungen, so erweist sich das Kunst-Epos wie das Volks-Epos als stil-rein in beiden Partien. Dabei ist aber das Kunst-Epos in beiden Partien auch stil-stark ausgeprägt, das Volks-Epos hingegen ist dies nur in seiner höfischen Partie.

Es scheint nun auffällig, dass die dem Wesen des Volks-Epos verwandte Partie, die heroisch-fabulistische, zwar stil-rein, aber stil-schwach ist. Das künstlerische Moment kommt eben hier auf dem Urboden der Gattung, wenn auch richtig, doch nur schwächlich zum Ausdruck. In der dem Volks-Epos eigentlich fremden Partie, in der höfisch-psychologischen, zeigt sich hingegen eine ebenso stil-reine, wie stil-starke Prägung. Somit ist das organische stilistisch schlechter, das unorganische stilistisch besser gerathen. Die Erklärung für diese befremdende Thatsache liegt darin, dass das Volks-Epos für seine höfische Partie im Kunst-Epos sein Vorbild gefunden hat. Nur dadurch hat es sich und zwar bloß in dieser Partie künstlerisch verfeinert. Auffallend ist auch beim Kunst-Epos, dass die seinem Wesen fremde Partie, die heroische, stil-stärker gearbeitet ist, als die verwandte höfische Partie. Besteht hier eine Spannweite von $9^1/_3$, so dort von 14. Daran erkennt man jedoch wiederum den kunstmäßigen Dichter, der in einer ihm stilfremden Partie deren stilistische Eigenart aus dem Contrastgefühl zu seiner stil-heimischen Partie umso schärfer ausprägt. Man spricht ja — nach Möglichkeit — in der fremden Sprache correcter als in der eigenen.

III. Die dramatischen Formen.

Vor allem ist die artistische Seite der Frage ins Auge zu fassen. Auf den ersten Blick zeigt sich die Dramatik

es Volks-Epos recht unentwickelt. Da es wenig hievon rauchte, hat es dieses Wenige auch nur in minderer Güte. ingegen hat die Dramatik des Kunst-Epos schon einen ohen Grad künstlerischer Reife erlangt, indem hier mit er nothwendigen Quantität auch die Qualität gewachsen t. In den dramatischen Einzelformen als solchen unterheiden sich die beiden Epen nicht, denn es finden sich onologe, Ansprachen, Duologe und Polyloge hier wie dort, och groß ist der Unterschied in deren artistischer Ausildung und damit auch theilweise in ihrer künstlerischen unction. Zu diesen Einzelheiten tritt noch ein genereller, ilistischer Unterschied zwischen Volks- und Kunst-Epos. as fabulierende Volks-Epos wird durch seine Stoffreude ır unmittelbaren Darstellung des Thatsächlichen gedrängt ıd wird dadurch realistisch. Diesem Grundzug unterwirft ch auch seine Dramatik: sie ist knapp und bestimmt wie e Rede des thatenfrohen Lebens. Hingegen ist das Kunstpos mit seinen psychologischen Problemen und seiner heren, formalen Kunst stark stilisiert, wodurch seine ramatik einen Stich ins Rhetorische erhält. Wie überall rebt auch hier die Rhetorik nach künstlerischer Eindrücklichkeit und arbeitet mit künstlichen Mitteln darauf n. Die sachlichen Elemente werden entweder unter wirngsvoller Anordnung combiniert oder sie werden in harfer Sonderung atomisiert, was theils zu langathmigen usprachen, theils zu hastigen Stichomythien führt. Soll t den ersteren der Schwung der höheren Rede erreicht rden, so mit den letzteren die temperamentvolle Präcion der Causerie — beides in künstlerischer Steigerung.

Es mögen nun die dramatischen Formen der beiden en einer directen Vergleichung unterzogen werden, und ar zuerst im Hinblick auf die Dichtungen in toto, dann cksichtlich der stofflichen Hauptpartien der Dichtungen.

A. Die dramatischen Formen in den Dichtungen.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

$$\text{dr.}:\text{lyr.}\begin{cases}\text{im Nib.}: & 37^1/_2 : 1\\ \text{in Iw.}: & 7^1/_4 : 1\end{cases}\Bigg\}\ 37^1/_2 : 7^1/_4 = 5 : 1$$

Der Monolog ist also im Volks-Epos sehr schwach, i Kunst-Epos sehr stark vertreten. Darin charakterisiere sich die beiden Epengattungen, insofern als das Volks-Epc bei seiner fabulistischen Richtung diese geistig-intime dra matische Form nur in geringem Maße, das Kunst-Epos be seiner psychologischen Tendenz in starkem Maße braucht Darum ist der Monolog im Kunst-Epos auch verschiedent lich ausgebildet, wie die schwankenden Längen zeigen meist ist er zwar kurz, doch nicht selten auch lang. Di ersteren (bis 20 Zeilen) verhalten sich zu den letztere (über 20 Zeilen) wie $2^{1}/_{3} : 1$. Schon darin spiegelt sich di stilisierte Art des kunstmäßigen Monologs. Der volksthün liche des Nibelungenliedes erhebt sich nie über 4 Zeile und wirkt in seiner knappen Prägnanz realistisch. Di gattungsmäßigen Gegensätze der Epen sind an ihren Mon(logen demnach in vollendeter Deutlichkeit ausgeprägt.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

$$\text{Dial.} : \text{Anspr.} \left\{ \begin{array}{l} \text{im Nib.} = 4^{1}/_{2} : 1 \\ \text{in Iw.} \;\; = 4^{3}/_{5} : 1 \end{array} \right\} 4^{1}/_{2} : 4^{3}/_{5} = 1 : 1$$

In dieser bequemen, halbdramatischen Form zeigt si also kein Unterschied zwischen den beiden Epen, sow die Masse in Betracht kommt. Wohl aber, wenn man (Einzellänge beachtet. Im Nibelungenlied ist die Ansprac in der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Fälle sehr ku (1—4 Zeilen), nur zu $^{1}/_{5}$ etwas länger (5—12 Zeilen). sind also in der Regel knappe, thatsächliche Mittheilung in Form des Befehls oder Berichts u. zw. in realistisch Ausführung. Hingegen erscheint die Ansprache in Iwein allen Längen u. zw. bis 20 Zeilen mit 19, bis 30 Zeil mit 11, bis 150 Zeilen mit 2 Stück vertreten. Sie die hier verschiedenen Zwecken: von der knappen Mittheilu bis zur rhetorisch breit gehaltenen Überredung.

3. Der Polylog und Duolog.

Es verhält sich:

$$\text{Duol.} : \text{Pol.} \left\{ \begin{array}{l} \text{im Nib.:} \;\; 20^{1}/_{5} : 1 \\ \text{in Iw.:} \;\; + \; 3^{1}/_{5} : 1 \end{array} \right\} 20^{1}/_{5} : 3^{1}/_{5} = 6 : 1$$

Der Duolog als dramatische Hauptform überwiegt den Polylog natürlich in beiden Epen; doch mit großem Unterschied, denn der volksthümliche Polylog ist schwach, der kunstmäßige stark. Dies hat vor allem seine artistische Begründung: der Polylog ist schwierig zu gestalten. Die Dramatik des Volks-Epos ist hiezu künstlerisch noch nicht reif genug. Darum tritt er hier selten auf. Doch nicht nur selten, sondern auch äußerlich: er besteht mehr in einem Nacheinander- als Zueinander-Sprechen, ist daher zur psychologischen Problemführung ungeeignet, bietet wesentlich bloß eine Reihe von Stimmungsporträts der betheiligten Figuren. Anders im Kunst-Epos. Diesem gelingt die Form künstlerisch, darum verwendet es dieselbe häufig und zugleich organisch zur Darstellung eines Conflictes mehrerer Personen. Diesen Gegensatz erweist auch die Einzellänge. Im Nibelungenlied bewegen sich die Polyloge zwischen 5 und 24 Zeilen, in Iwein zwischen 81 und 216 Zeilen.

Die Duologe dienen hier und dort allen Zwecken und erscheinen darum hier wie dort in allen üblichen Längen.

Bisher wurden die beiden Epen in toto hinsichtlich ihrer dramatischen Formen verglichen. Die Unterschiede waren durchgreifend und verständlich aus dem gegensätzlichen Wesen der Dichtungen. Man darf aber nicht vergessen, dass sich jede der beiden Dichtungen aus je zwei gegensätzlichen Elementen, aus der heroischen und höfischen Partie zusammensetzen, die überall ihre typischen Gemeinsamkeiten herauskehren. Die Untersuchung muss also unter Berücksichtigung dieser Doppelnatur der Epen eingehender geführt werden.

B. Die dramatischen Formen in den elementaren Partien.

1. Der Monolog.

Es verhält sich: dr.: lyr.

1. im Nib.	in der her. P. = $59\frac{1}{2}$: 1	höf. P. = 26 : 1	$59\frac{1}{2} : 26 = +2 : 1$
2. in Iw.	in der her. P. = $9\frac{2}{3}$: 1	höf. P. = $4\frac{3}{5}$: 1	$9\frac{2}{3} : 4\frac{3}{5} = +2 : 1$

Es herrschen also ganz die gleichen Verhältnisse: die höfische Partie ist doppelt so stark an Monolog als die heroische, sowohl im Nibelungenlied wie in Iwein.

Doch hinsichtlich der Einzellänge ergeben sich Unterschiede. Im Nibelungenlied ist der Monolog in beiden Partien kurz (1—4 Zeilen), in Iwein aber erscheint er in der höfischen Partie relativ viermal länger als in der heroischen. Es verhält sich nämlich hier:

$$\text{k.} : \text{l.} \begin{cases} \text{in der her. P.} = 12 : 3 = 4 : 1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 4 : 4 = 1 : 1 \end{cases}$$

So hat denn die höfische Partie mit ihrer psychologischen Tendenz die geistig-intime Form des Monologs in beiden Epen doppelt so stark ausgebildet als die fabulistische heroische Partie und hat — über diese technische Gemeinschaft hinaus — im Kunst-Epos ihren Monolog ausdrucksfähiger gestaltet als die heroische Partie.

2. Die Ansprache.

Diese halbdramatische Form spielt in den zwei Epe eine verschiedene Rolle. Infolge der wenig ausgebildete Dramatik des Volks-Epos erhält sie zwischen den kümme lichen Duologen und Polylogen des Nibelungenliedes soz sagen volldramatischen Wert, während sie infolge d reichentwickelten Dramatik des Kunst-Epos inmitten g gebildeter Duologe und Polyloge als ein niedriges dram tisches Ausdrucksmittel empfunden wird. Daher kommt dass die Ansprache im Nibelungenlied in beiden Parti fast gleichmäßig verwertet wird, während sie im Kuns Epos nur in der dramatisch minderwertigen, in der h roischen Partie zu größerer Entfaltung gelangt, die ihr d dramatisch wertvollere, die höfische Partie hier versagt. E verhält sich:

1. In Iwein:

$$\text{Dial.} : \text{Anspr.} \begin{cases} \text{in der her. P.} = 3^2/_3 : 1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 10 : 1 \end{cases} 3^2/_3 : 10 = 1 : 3$$

Im Kunst-Epos ist also die heroische Ansprache drei mal stärker als die höfische.

2. Im Nibelungenlied:

$$\text{Dial.:Anspr.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 5:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 4:1\end{array}\right\}5:4 = 1\tfrac{1}{4}:1$$

Im Volks-Epos ist also die höfische Ansprache um ein Geringes stärker als die heroische.

Betrachtet man die Einzellänge, so zeigt sich auch hier der Gegensatz der beiden Epen. Im Kunst-Epos ist nur die heroische Ansprache in dreierlei Längen (kurz, mittel, lang), also in verschiedenartiger und reichlicher Ausbildung zu finden, während die höfische Ansprache bloß kurz und mittellang, also kümmerlich ausgebildet erscheint. Im Volks-Epos ist die Ansprache überhaupt nur kurz oder mittellang; ist aber die heroische viel öfter kurz als die höfische, denn es verhält sich: k. : (m. + l.)

$$\text{in Iw.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 16:13 = 1\tfrac{1}{4}:1\\ \text{„ „ höf. P.} = \ \ 3:\ \ 3 = 1\ \ :1\end{array}\right\}\underbrace{1\tfrac{1}{4}:1}_{1\tfrac{1}{4}:1}$$

$$\text{im Nib.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 23:3 = 7\tfrac{2}{3}:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 16:6 = 2\tfrac{2}{3}:1\end{array}\right\}\underbrace{7\tfrac{2}{3}:2\tfrac{2}{3}}_{3:1}$$

Der Unterschied zwischen den Partien ist dort gering, wo die Form von geringer Bedeutung ist, da groß, wo sie an Bedeutung gewinnt. Die Ausdrucksfähigkeit der Form hängt eben immer von der Wichtigkeit des geistigen Gehaltes ab, den sie umschließt.

3. Der Polylog.

Da der Polylog auf der niederen Stufe der Dramatik des Volks-Epos psychologisch wenig brauchbar ist, hingegen auf der höheren Stufe der Dramatik des Kunst-Epos psychologisch sehr verwendbar wird, so begreift sich, dass er im Volks-Epos in der heroischen Partie doppelt stärker erscheint, als in der höfischen, dass er aber im Kunst-Epos in der höfischen Partie dreimal stärker erscheint, als in der heroischen. Es verhält sich nämlich: Duol. : Pol.

$$\text{im Nib.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 15\tfrac{1}{2}:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 30\tfrac{3}{4}:1\end{array}\right\}\underbrace{15\tfrac{1}{2}:30\tfrac{3}{4}}_{1:2}$$

$$\text{in Iw.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 4\tfrac{3}{4}:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 1\tfrac{3}{5}:1\end{array}\right\}\underbrace{4\tfrac{3}{4}:1\tfrac{3}{5}}_{3:1}$$

Der Gegensatz ist hier absolut infolge der functionellen Verschiedenheit der Form.

4. Der Duolog.

Die Stärke des Duologs hängt von der Concurrenzkraft des Polylogs ab. Die obigen Verhältnisse haben dies bereits beleuchtet und gezeigt, dass der heroische Duolog im Nibelungenlied schwächer ist als der höfische, in Iwein stärker ist als der höfische.

In der Einzellänge des heroischen, resp. höfischen Duologs spiegeln sich die gegensätzlichen Tendenzen der beiden Epengattungen: im Nibelungenlied ist der heroische Duolog seltener und länger, der höfische häufiger und länger; in Iwein ist der heroische Duolog häufiger und kürzer, der höfische seltener und länger. Der volksthümlich-heroische Duolog ist darum relativ länger als der kunstmäßige, weil er im Gegensatz zu diesem sachlicher ist, d. h. fabulistische Elemente mit sich führt; der kunstmäßig-höfische Duolog ist darum relativ länger als der volksthümliche, weil er in Gegensatz zu diesem psychologischer ist.

So verräth sich die Eigenart der beiden Epengattungen auch in der Verwendung der einzelnen dramatischen Formen in Hinblick auf die beiden Stoffpartien, wodurch die allgemeinen Verhältnisse von früher noch schärfer heraustreten.

Der Bau des Duologs.

Im Kunst-Epos haben sich hierin tiefgreifende Unterschiede zwischen der heroischen und höfischen Partie ergeben. Gleiche Feinheit der Bildung ist für das Volks-Epos bei seinem künstlerischen Tiefstand im Dramatischen nicht zu erwarten. Besieht man sich vorerst die Durchschnittslänge der Redestücke, so beträgt sie:

in Iw.	in den heroischen Partien	$11^1/_5$ Zeilen
	„ „ höfischen „	$6^1/_2$ „
im Nib.	in den heroischen Partien	$4^2/_3$ Zeilen
	„ „ höfischen „	4 „

Im Kunst-Epos ist der höfische Duolog viel lebhafter als der heroische, im Volks-Epos zeigt sich dieselbe Tendenz, ist aber kaum merklich.

Prüft man die Zahl der Redestücke, so verhält sich: Minimalziffer : factischer Ziffer:

in Iw.	in den heroischen Partien	$= 1 : 2^{2}/_{3}$
	„ „ höfischen „	$= 1 : 5^{2}/_{3}$
im Nib.	in den heroischen Partien	$= 1 : 1^{7}/_{8}$
	„ „ höfischen „	$= 1 : 1^{1}/_{2}$

Der höfische Duolog des Kunst-Epos ist lebhafter als der heroische (bei starkem Unterschied); umgekehrt ist der heroische Duolog des Volks-Epos lebhafter als der höfische bei schwachem Unterschied). Im Kunst-Epos ist eben der iöfische Duolog wichtiger, im Volks-Epos der heroische; laher auch der Qualitäts-Gegensatz. Beachtet man die iänge der Redestücke, so verhält sich:

ı Iw.:	m. : (k.+l.)	in den heroischen Partien	$= 1 : 1^{1}/_{2}$
		„ „ höfischen „	$= 1 : 3^{1}/_{2}$
ı Nib.:	m. : (k.+l.)	in den heroischen Partien	$= 1 : 4$
		„ „ höfischen „	$= 1 : 7$

Der Unterschied ist im Kunst-Epos wieder etwas größer s im Volks-Epos, in beiden herrscht aber die gleiche ndenz: die Redestücke sind an Länge im höfischen iolog nuancenreicher als im heroischen, denn der psychogische Duolog erfordert eine freiere Gliederung als der ɔulistische.

So zeigen sich auch in diesem Detail, im Bau des iologs, die allgemein-epischen Einflüsse, die besonderen r epischen Gattungen und die generellen der stofflichen ırtien. Beim künstlerisch fein-ausgebildeten Kunst-Epos das gewonnene Bild voll scharfer Contouren, beim ılks-Epos mit seiner schwach entwickelten Dramatik ist naturgemäß ziemlich verschwommen.

IV. Figuren-Technik.

Die Figuren theilen sich in die zwei Kategorien der ıupt- und Nebenfiguren. Die Bedeutung jeder Kategorie iegelt sich summarisch-quantitativ in der ihr zufallenden asse des dramatischen Elementes, speciell-qualitativ in ihrem ntheil an den verschiedenartigen dramatischen Formen.

A. Die Dichtungen in toto.

1. Zahl der Figuren.

Es hat						
	Iw.:	4 Hauptfig.,	29	Nebenfig.	=	1 : $7^1/_4$
	Nib.:	5 „	21	„	=	1 : $4^1/_5$

Theilt man die Nebenfiguren in die wichtigeren, Nebenfiguren im engeren Sinne, und in die unwichtigen Hilfsfiguren, so hat

Iw.:	4 Nebenfig.,	25	Hilfsfig.	=	1 : $6^1/_4$
Nib.:	9 „	12	„	=	1 : $1^1/_3$

Das Kunst-Epos hat also im Ganzen mehr Figuren als das Volks-Epos, was zu seinem stärkeren Herausarbeiten des psychologischen Elements stimmt. Es verleiht weiters den Hauptfiguren größeren Wert als das Volks-Epos, einmal weil es deren weniger besitzt und hauptsächlich weil es ihnen durch eine geringe Zahl von Nebenfiguren nur schwächere Concurrenz an Interesse machen lässt; dagegen schwächt das Volks-Epos die Hauptfiguren durch die größere Zahl derselben, macht sie also extensiv, und vor allem, es stellt ihnen eine stattliche Reihe von Nebenfiguren concurrierend zur Seite. Auch dieser Gegensatz stimmt zu psychologischen Tendenz des Kunst-Epos mit der Devise „non multa, sed multum", und zur fabulistischen Tende[illegible] des Volks-Epos, dessen äußerer Stoffreichthum mehr Figur[illegible] nach dem Vordergrunde drängt. Dass das Kunst-Ep[illegible] doppelt so viele Hilfsfiguren hat als das Volks-Epos (25 : 12 zeigt gleichfalls für seine psychologische Tendenz, inde[illegible] sich hier selbst die minderwichtige Personalhandlung dramatischer Präcision auslebt. So enthüllt schon das äuße[illegible] liche Moment der Figurenzahl die gegensätzliche Art d[illegible] Epengattungen.

2. Extensität der Figuren.

Beachtet man das Verhältnis der Haupt- und Neben[illegible] figuren in Bezug auf die dramatische Masse, so fällt au[illegible] dass die Hauptfiguren des Kunst-Epos gegenüber de[illegible] Nebenfiguren dramatisch viel schwächer bedacht sind i[illegible] Gegensatze zu den Hauptfiguren des Volks-Epos. Es ve[illegible] halten sich nämlich:

in Iw.: Hauptfig. : Nebenfig. = $2529\frac{1}{2} : 1227\frac{1}{2} = +2 : 1$
im Nib.: . . . . . = $789 : 249 = 3\frac{1}{7} : 1$

Beim fabulistischen Volks-Epos reicht also das psychologische Interesse für die Figuren nicht weit, es beschränkt sich wesentlich auf die Hauptfiguren: nur die wichtigsten Figuren werden psychologisch vertieft, die übrigen gehen psychologisch sozusagen fast leer aus. Wiederum ein Zeichen für die psychologische Unreife des Volks-Epos. Anders beim Kunst-Epos. Hier wirken die psychologische Haupt-Tendenz und die artistische Vollreife im Dramatischen zusammen, um auch die Nebenfiguren, ja zum Theil selbst die Hilfsfiguren psychologisch besser, also dramatisch reicher auszustatten. Der Concentration des wuchtigen Volks-Epos steht die Detaillierung des graziösen Kunst-Epos gegenüber.

3. Intensität der Figuren.

Fragt man nach der Antheilnahme der Figurengruppen an den einzelnen dramatischen Formen, so stellt sich das Verhältnis der Hauptfiguren zu den Nebenfiguren am anschaulichsten innerhalb der einzelnen dramatischen Formen dar.

a) Der Monolog.

Es verhält sich: dr. : lyr.:

in Iw.	bei den Hauptfig. = $6\frac{1}{2} : 1$	$6\frac{1}{2} : 18\frac{1}{4}$	1 : 3
	„ „ Nebenfig. = $18\frac{1}{4} : 1$		
im Nib.	bei den Hauptfig. = $42\frac{2}{3} : 1$	$42\frac{2}{3} : 26\frac{2}{3}$	—2 : 1
	„ „ Nebenfig. = $26\frac{2}{3} : 1$		

Die Hauptfiguren in Iwein sind also dreimal lyrischer als die Nebenfiguren; im Nibelungenlied fast um die Hälfte weniger lyrisch als die Nebenfiguren.

Der Unterschied ist absolut und sehr groß: im psychologischen Kunst-Epos sind die Hauptfiguren sehr lyrisch ganz entsprechend ihrer Bedeutung, dem geistigen Interesse, das sie einflößen. Es sind modernere, weichere, ihrer selbst bewusste, zur Reflexion und Sentimentalität geneigte Menschen. Die Lyrik des Kunst-Epos ist primär-individuell. Ganz anders im Volks-Epos. Hier rückt die Lyrik von den

Hauptfiguren zu den Nebenfiguren ab. Die Hauptfigur
sind heroisch-unmodern, thatenfroh und wortkarg, ohne v
Reflexion, weil mehr instinctiv. Hingegen werden die Nebe
figuren lyrisch, aber nicht individuell-lyrisch: sie entfalt
vielmehr reflectorisch die Lyrik der Situation, indem
der Stimmung des Vorfalls typisch-lyrischen Ausdruck v
leihen. Es sind Stimmungsfiguren und als solche Stimmun
behelfe des Autors gegenüber seinem Publicum. Die Ly
des Volks-Epos ist demnach vorzugsweise secundär-gener

b) **Die Ansprache.**

Es verhält sich: Dial.: Anspr.:

in Iw.	bei den Hauptfig. = $3^{1}/_{2}$: 1	$3^{1}/_{2}$: —10
	„ „ Nebenfig. = —10 : 1	1 : —3
im Nib.	bei den Hauptfig. = $5^{1}/_{4}$: 1	$5^{1}/_{4}$: 3
	„ „ Nebenfig. = 3 : 1	$1^{2}/_{3}$: 1

Die Tendenz ist conträr: in Iwein sind die Hauptfigur
stärker an Ansprache, im Nibelungenlied die Nebenfigure
Hier ist sie die Meldeform, enthält sie die fabulistisch
Berichte, deren das Volks-Epos mit seiner starken Auße
handlung so sehr bedarf; dort ist sie vertrauliche Au
sprache psychologischer Art seitens der wichtigeren Hau
figuren. Im Kunst-Epos intimiert sie, im Volks-Epos i
formiert sie.

c) **Der Polylog.**

Es verhält sich: Duol.: Pol.:

in Iw.	bei den Hauptfig. = $4^{1}/_{5}$: 1	$4^{1}/_{5}$: $2^{1}/_{6}$
	„ „ Nebenfig. = $2^{1}/_{6}$: 1	—2 : 1
im Nib.	bei den Hauptfig. = 30 : 1	30 : 9
	„ „ Nebenfig. = 9 : 1	$3^{1}/_{3}$: 1

In Iwein sind die Hauptfiguren zweimal stärker
Polylog als die Nebenfiguren; im Nibelungenlied $3^{1}/_{3}$m
Demnach herrscht in beiden Epengattungen diese
Tendenz: die Hauptfiguren sind stärker an Polylog als
Nebenfiguren. Doch diese besitzen in Iwein wesentlich m

Polylog als im Nibelungenlied. Das bezeugt, dass die Nebenfiguren in Iwein psychologisch wertvoller sind, weil sie durch den Polylog in die geistigen Conflicte der Hauptfiguren öfter einbezogen werden als im Nibelungenlied, wo meist nur je eine Nebenfigur mit je einer Hauptfigur zu einem mehr sachlichen Duolog herangezogen wird.

d) Der Duolog.

In Iwein sind die Hauptfiguren schwächer, im Nibelungenlied stärker duologisch. Die stärkere Verwendung der engeren Form des Duologs spricht für die geringere psychologische Entwicklung im fabulistischen Volks-Epos gegenüber dem psychologischen Kunst-Epos.

Dies die Verhältnisse in den Gesammt-Dichtungen.

B. Die elementaren Partien.

Es fragt sich nun, in wieweit sich die Total-Erscheinungen nach den beiden, generell-verschiedenen, heroischen und höfischen Partien nuancieren.

1. Extensität der Figuren.

Es verhalten sich quantitativ an dramatischer Masse: Hauptfig. : Nebenfig.:

$$\text{in Iw.} \left\{ \begin{array}{l} \text{in den her. P.} = 2 \quad : 1 \\ \text{,, ,, höf. P.} = 2^1/_8 : 1 \end{array} \right\} \underbrace{2 : 2^1/_8}_{1 : +1}$$

$$\text{im Nib.} \left\{ \begin{array}{l} \text{in den her. P.} = 5 \quad : 1 \\ \text{,, ,, höf. P.} = +2 \quad : 1 \end{array} \right\} \underbrace{5 : 2}_{2^1/_2 : 1}$$

Der Unterschied ist im Kunst-Epos gering, im Volks-Epos stark — bei conträrer Tendenz. Das Kunst-Epos strebt überhaupt nach vertiefter Psychologie, lässt also in der psychologischen Partie par excellence, also in der höfischen, die Hauptfiguren den Nebenfiguren an dramatischer Masse noch mehr überlegen werden als in der heroischen Partie. Anders im Volks-Epos. Dieses hat die Tendenz nach dem Fabulistischen, seine Dramatik dient also viel mehr dem Verlebendigen der Darstellung der sachlichen Vorfälle, als der Vertiefung der psychologischen Vorgänge. Darum sind

in der fabulistischen Partie par excellence, also in der heroischen, die Hauptfiguren den Nebenfiguren an dramatischer Masse mehr als doppelt so stark überlegen im Vergleich mit der höfischen Partie. Hier ist die heroische Partie wichtiger, folglich wird sie auch lebendiger dargestellt.

So spiegelt sich denn schon in dem mehr äußerlichen Moment der Extensität der Gegensatz der Epengattungen.

2. Intensität der Figuren.

Um die Übersichtlichkeit nicht zu sehr zu erschweren, ist es hier geboten, die Untersuchung nach den beiden Figuren-Kategorien zu trennen.

a) Die Hauptfiguren.

α) Der Monolog.

Er verhält sich: dram. : lyr.:

in Iw.	in den her. P. =	$7\frac{1}{2} : 1$	$7\frac{1}{2} : +3$	$2\frac{1}{2} : 1$
	„ „ höf. P. =	$+3 : 1$		
im Nib.	in den her. P. =	$50 : 1$	$50 : 36$	$-1\frac{1}{2} : 1$
	„ „ höf. P. =	$36 : 1$		

Die Hauptfiguren sind also in beiden Epen in deren höfischen Partien lyrischer als in den heroischen. In viel stärkerem Maße tritt dies aber im Kunst-Epos hervor, was aus dessen psychologischer Tendenz nothwendigermaßen erfließt.

β) Die Ansprache.

Es verhält sich: Dial. : Anspr.:

in Iw.	in den her. P. =	$-3 : 1$	$-3 : 5\frac{1}{4}$	$1 : -2$
	„ „ höf. P. =	$5\frac{1}{4} : 1$		
im Nib.	in den her. P. =	$4\frac{2}{5} : 1$	$4\frac{2}{5} : 7$	$1 : +1\frac{1}{2}$
	„ „ höf. P. =	$7 : 1$		

Es herrschen wiederum ähnliche Verhältnisse in beiden Epen: die Hauptfiguren sind in der heroischen Partie reicher mit der Ansprache ausgestattet als in der höfischen. Die schwache halbdramatische Form eignet sich im allgemeinen eben besser für den fabulistischen Bericht als für

das psychologische Geständnis. Das feinere Kunst-Epos zeigt auch hier schärfere Profilierung als das gröbere Volks-Epos.

γ) Der Polylog.

Es verhält sich: Duol. : Pol.:

in Iw.	in den her. P. = 5 : 1		5 : 3
	„ „ höf. P. = 3 : 1		$1\frac{2}{3} : 1$
im Nib.	in den her. P. = 25 : 1		$25 : 39\frac{1}{2}$
	„ „ höf. P. = $39\frac{1}{2}$: 1		$1 : 1\frac{3}{5}$

Die Epen verfolgen conträre Tendenzen: in Iwein sind die Hauptfiguren in der höfischen Partie, im Nibelungenlied in der heroischen Partie mehr polylogisch. Der kunstmäßige Polylog wird eben auf der höheren Stufe seiner artistischen Entwicklung psychologisch, während der volksthümliche auf seiner niedrigen Stufe referierend bleibt. Der psychologische Polylog drängt aber selbstverständlich mehr nach der höfischen, der referierende mehr nach der heroischen Partie.

δ) Der Duolog.

Der kunstmäßige Duolog ist schwächer in der höfischen Partie, wo er vom Polylog die stärkere Concurrenz zu erleiden hat, er ist stärker in der heroischen Partie, wo diese Concurrenz sich schwächt. Umgekehrt verhält es sich aus gleichem Grunde mit dem volksthümlichen Duolog.

Überschaut man die Erscheinungen, so verfolgen die Hauptfiguren in beiden Epen die gleiche Tendenz: mit ihrem Monolog drängen sie nach der psychologisch-höfischen Partie, mit ihrer Ansprache nach der fabulistisch-heroischen. Immer zeigt das Kunst-Epos hiebei schärfere Verhältnisse als das Volks-Epos. Hingegen unterscheiden sich die beiden Epen im Duolog und Polylog, weil diese Formen sich in ihrer artistischen Ausbildung und damit in ihrer functionellen Wirkung ändern. Als summarisches Ergebnis hat sich herausgestellt, dass das Kunst-Epos seine Hauptfiguren in der höfisch-psychologischen Partie geistig-intimer gestaltet als in der heroisch-fabulistischen und dass es darin das Volks-Epos bei weitem übertrifft.

b) Die Nebenfiguren.

α) Der Monolog.

Es verhält sich: dr. : lyr.:

in Iw.	in den her. P. = 18 : 1	18 : 16	
	„ „ höf. P. = 16 : 1	+1 : 1	
im Nib.	in den her. P. = 10 : 1	10 : 16⅔	
	„ „ höf. P. = 16⅔ : 1	1 : +1½	

Im Kunst-Epos herrscht kein Unterschied. Im Volk Epos besitzen die Nebenfiguren in der heroischen Parti mehr Monolog als in der höfischen Partie: die Situation lyrik ist eben naturgemäß in der fabulistischen Parti stärker als in der psychologischen.

β) Die Ansprache.

Es verhält sich: Dial. : Anspr.:

in Iw.	in den her. P. = 8½ : 1	8½ : —16
	„ „ höf. P. = —16 : 1	1 : 2
im Nib.	in den her. P. = 10 : 1	10 : —2
	„ „ höf. P. = — 2 : 1	+5 : 1

Die Tendenz der Epen ist conträr. Im Kunst-Epos i die Ansprache stärker in der heroischen Partie, im Volk Epos stärker in der höfischen Partie: hier ist die Ansprac beim niedrigeren artistischen Stand volldramatisch, d bei der feiner gebildeten Dramatik halbdramatisch, h also psychologisch, dort fabulistisch.

γ) Der Polylog und Duolog.

Es verhält sich: Duol. : Pol.:

in Iw.	in den her. P. = + 4 : 1	+4 : —⅔
	„ „ höf. P. = 1 : 1⅔	6 : 1
im Nib.	in den her. P. = 5⅓ : 1	5⅓ : 18
	„ „ höf. P. = 18 : 1	1 : 3⅖

Die Tendenz der Epen ist conträr: im Kunst-Ep streben die Nebenfiguren in den heroischen Partien rela sehr schwach nach dem Polylog, in den höfischen se stark: umgekehrt im Volks-Epos. Im Kunst-Epos werd

die Nebenfiguren durch den Polylog in psychologische Verbindung gebracht: darum ihre starke, polylogische Verwendung in der höfischen Partie. Im Volks-Epos werden die Nebenfiguren nicht psychologisch, sondern fabulistisch zu den Hauptfiguren herangezogen durch den fabulistischen Polylog: darum ihre starke polylogische Verwendung in den heroischen Partien.

Überschaut man die Erscheinungen, so zeigt sich ein starker Unterschied zwischen beiden Epen. Die Lyrik der Nebenfiguren ist im Kunst-Epos schwach, im Volks-Epos stärker; es ist aber hier eine unindividuelle Situationslyrik ler Stimmungsfiguren, die als solche in den heroischen Partien vorherrscht. Die Ansprache und der Polylog haben verschiedene Functionen in den beiden Epen und finden laher eine conträre Anwendung in deren verschiedenen Partien. Als summarisches Ergebnis stellt sich heraus, dass m Kunst-Epos die Nebenfiguren psychologischer behandelt verden als im Volks-Epos. Die vergeistigende Kraft des Kunst-Epos erstreckt sich bis auf die Nebenfiguren.

In der Vergleichung des Volks- und Kunst-Epos hinichtlich ihrer Kunstformen hat sich demnach erwiesen, lass an sich ganz dieselben Formen hier und dort zur Anvendung gelangen. Doch in der Ausbildung und infolgeessen in der Verwendung der Formen ergeben sich oft Interschiede, die sich zu Gegensätzen steigern. Darin spieelt sich immer die generelle Eigenart der tendenziös gechiedenen Epengattungen. Über diesen Differenzen herrscht ber auch oft Harmonie. Dann hat man es mit allgemein pischen Darstellungsmaximen zu thun, die nur in graduellen Nuancen den Bedürfnissen der Epengattung sich anpassen. mmer aber wirken die Kunstformen als fein-empfindliche Kriterien, weil in ihnen das Wesen der Dichtung, die oetische Kunst zu formal-sicherem Ausdruck gelangt und veil sie der große Dichter unbewusst in trieb-artiger Präision schafft.

DIE TROILUS-EPEN

VON

BOCCACCIO UND CHAUCER.

Die epischen Kunstformen
ɔienste der Stimmung des Dichters.

ι Hartmanns Iwein wurde die Existenz der specifisch-
ι Kunstformen aufgezeigt. Sie konnten nicht nur
n generellen Wesen gefasst und erklärt werden,
auch — bei ihrem feinen Anpassungsvermögen an
lürfnisse der organisch - verschiedenen Theile der
g — in ihrer sachlichen Variabilität beobachtet

itab vom kunstmäßigen Iwein liegt das volksthüm-
belungenlied. Auch für dieses Epos ergaben sich
n Kunstformen nach Wesen und Variabilität. Da
. Nibelungenliede die Arbeit zweier Autoren vor-
ɔ erstand hier die Frage nach der individuellen
; der Kunstformen. Es zeigte sich, dass dieselben
ır sachlich, sondern auch persönlich variabel sind,
nicht nur objectiv die Dichtung, sondern auch sub-
en Dichter zu charakterisieren vermögen.
ı soll versucht werden, ob die Kunstformen auf das
sychische Moment der Dichtung, auf deren Stimmung
n. Diese ist ebenso unabhängig vom Stoff der Dich-
e von der artistischen Eigenart des Dichters. Sie be-
zig auf der Tendenz des Dichters, die er mit seinem
— mehr oder minder bewusst — verfolgt. Die
ıg liegt erst im Autor, verpflanzt sich dann in sein
n endlich von hier auf das Publicum überzuspringen.
der psychische Ausgangs-, Mittel- und End-Punkt
esie: aus ihr wird das Gedicht geboren, in ihr findet
› Vollendung, durch sie erreicht es seinen Zweck.
Stimmung gestaltet den Stoff poetisch, indem sie ihn
nsiveren und intimeren Aufnahme umformt — erst

seitens des schaffenden Autors, dann seitens des nachschaffe
den Publicums, u. zw. zur Aufnahme nicht durch den Ve
stand, sondern durch die Phantasie und das Gemüth. D
Stimmung erhebt eben den Stoff erst in den Bereich der höhere
Wahrheit: sie erhebt ihn über die verstandesmäßige Giltig
keit eines Einzelfalles zur Allgemein-Giltigkeit, indem si
Autor und Publicum zwingt, den äußerlichen Einzelfall inner-
lich zu ihrem persönlichen Erlebnis werden zu lassen.

Es fragt sich nun, ob das stimmungsmäßige an der Dichtung auch seinen Ausdruck in deren technischen Kunstformen findet. Ein anschaulicher und wissenschaftlich exacter Nachweis kann hiefür bloß dann erbracht werden, wenn von ein und demselben Stoffe mehrere Dichtungen verschiedener Autoren mit verschiedener Wirkung als Untersuchungsobjecte vorliegen. Der Unterschied liegt dann nicht im Real-stofflichen, nicht im Artistisch-persönlichen, sondern einzig im Stimmungsmäßigen. Die Stimmung verändert die Auffassung der im Stoff liegenden Idee und die künstlerische Darstellung von Stoff und Idee. So wird sie wohl auch die Formen der einzelnen Dichtungen zum Zweck specifischen Eindrucks verändern. Einen solchen Fall bietet für das mittelalterliche Epos die Troilus-Sage.

Nur die Meisterwerke der zwei größten Epiker, welch
in der Zeit der Renaissance ihre Kraft an der poetische
Ausgestaltung der viel bearbeiteten Troilus-Sage erprob
haben, sollen in den Kreis der folgenden Untersuchun
gezogen werden: „Filostrato" von Boccaccio und „Troyl
and Cryseyde" von Chaucer. Weil aber denselben Stoff a
Ausgange der gleichen Culturperiode Shakspere — wen
gleich dramatisch — in seinem „Troilus and Cressida" b
arbeitet hat, so soll auch dieses Drama insoweit zur Unte
suchung herangezogen werden, als die allgemein-formale
Beziehungen zwischen Stoff und Stimmung in Frage komme

So verschieden diese drei Dichtungen in Wesen un
Wirkung sind, im Stoff, d. h. im Verlauf der äußeren Hand
lung, also in den Grundzügen der Fabel, herrscht völlig
Gleichheit:[1])

---

[1]) Der Einfachheit halber werden die geläufigsten Namens
formen, also die Shaksperischer Prägung, auch für die beiden Epe
verwendet.

Troilus verliebt sich in Cressida; Pandarus führt die Liebenden zusammen; kurzes heimliches Liebesglück; das Schicksal reißt die Liebenden auseinander und Cressida bricht mit Diomed die Treue; Troilus geht darüber zugrunde.

Dieses classische Beispiel für die Bedeutungslosigkeit des Stoffes gegenüber seiner Ausführung durch den Dichter soll benützt werden, um im einzelnen zu zeigen, wie für das Werden der Dichtung das individuelle Moment, nämlich die Stimmung des Dichters, wie für das Wirken der Dichtung das generelle Moment, nämlich deren formale Kunstmittel, von ausschlaggebender Bedeutung sind. Weiters, dass zwischen der Stimmung des Dichters und der meist unbewussten Wahl der formalen Kunstmittel ein organischer Zusammenhang innerlicher Nothwendigkeit besteht, kurz, dass die Technik des großen Dichters nicht nur eine allgemein-persönliche, sondern speciell-stimmungsmäßige ist. Die folgende Untersuchung hat also erst die drei Dichtungen absolut zu analysieren, dann die drei Dichter im Verhalten zu ihrem Stoff zu betrachten, endlich die Kunstformen in den Dichtungen hinsichtlich ihrer Wirksamkeit zur Erreichung der angestrebten Effecte zu prüfen.

I. Die Dichtungen.

Boccaccios „Filostrato" ist die sentimentale Geschichte von Troilus und Cressida.

Wie der junge, aber schon halb blasierte Liebesspötter Troilus in plötzlicher Leidenschaft für Cressida erglüht, wie er mit Hilfe seines jungen Freundes Pandarus bei der ebenso besonnenen, wie temperamentvollen jungen Witwe bald zum Ziele seiner Wünsche gelangt, wie sich beide ihres Liebesglücks erfreuen, das findet in schöner Sprache voll zarter Empfindung seine anschauliche Darstellung. Trotzdem liegt über diesen Partien ein Hauch von Conventionalität. Dann aber als ein blindes Schicksal den süßheimlichen Bund äußerlich löst — Cressida wird von Troja ins Griechenlager ausgeliefert —, als die Liebenden unter Treuschwur herzbrechenden Abschied nehmen, als der in

der Stadt zurückgebliebene Troilus seiner entschwundenen Geliebten nachseufzt, als sich ihm mählich der Zweifel an ihrer Treue ins Herz frisst, als er Proben ihrer Untreue erhält, die er sich erst auszureden versucht, aber bald in trostloser Gewissheit nicht mehr hinwegdeuteln kann, da wird die Schilderung immer lebendiger: die schwellenden Stimmungen werden je nach ihrer Art in zart verblassenden Aquarelltönen oder in satten Tempera-Accorden gemalt. Am Schlusse jedoch, wo der verzweifelte Troilus den heroischen Tod in der Schlacht sucht und findet, schrumpft die Darstellung zu einem farblos-hastigen Bericht zusammen.

Chaucers „Troylus and Cryseyde" ist die humoristische Geschichte des Heldenpaares.

Dem spröden Troilus passiert das Malheur, dass er sich in die klug-keusche Cressida plötzlich verliebt. Viel Müh' und Schlauheit kostet es dem im Grunde gutherzigen, aber intriguen-freudigen alten Sünder Pandarus, die jungen Leute zusammenzubringen. Schon aus Troilus das Geständnis seiner verschwiegenen Leidenschaft herauszukriegen, ist nicht leicht, und schwerer noch wird's, die ehrenstolze Cressida für seinen Schützling zu erwärmen. Dann heißt es in leichtem Anstieg immer verfänglichere Zusammenkünfte für die beiden zu schaffen, damit endlich des Liebhabers verstiegener Platonismus, der Geliebten vorsichtige Tugend vor der natürlichen Leidenschaft, scheinbar vor dem verhängnisvollen Schicksal, capituliere. Nach diesem feinstrichig gezeichneten Spiel halb-lauterer Gefühle wirkt die reine Nacktheit des ehrlich-glühenden Alfresco gleichsam versöhnend, in welchem der endliche Durchbruch der Leidenschaft packend dargestellt wird. Die folgenden Partien zeigen in knapperer Fassung, in grauer Tönung, ohne die lebendige Frische von früher, die erst äußerliche, dann innerliche Lösung des Liebesbundes, den moralischen Verfall der Heldin, den geistigen des Helden, bis ganz am Schlusse eingehender und intimer des Troilus Erlösung aus den Banden irdischer, trügender Leidenschaften ausgeführt wird.

Shaksperes „Troilus and Cressida" ist die satirische Geschichte des Heldenpaares.

Nicht so sehr die Liebe, wie sie wird und wächst und siegt, vielmehr die argen Früchte, die sie trägt, sind Gegen-

stand der Darstellung. So treten die Vorgänge bis zum Höhepunkte der Fabel, also bis zur Vereinigung der Liebenden nur skizzenhaft heraus, und der Hintergrund, die Kriegsgeschichte — gleichfalls in satirischer Beleuchtung — drängt sich nach vorne. Man sieht nur in zwei Momentbildern einmal den ehrlich-verliebten Helden, dann die coquett-liebelnde Heldin, man sieht in der Einleitung zur Hauptscene der Liebesnacht (auf der Bühne war ja diese selbst nicht darstellbar) den Kampf zwischen seinem Ernst und ihrer Frivolität und in variierter Wiederholung dasselbe beim Auszug der Geliebten nach dem Griechenlager. Ausführlicher und mit schneidender Schärfe wird hierauf der Verrath der nichtsnutzigen Heldin, theilnahmsvoller und mit erdrückender Schwüle wird das Leiden des überbraven Helden vorgeführt. In nebelhaftem Halbdunkel verschwindet endlich Troilus — ein Opfer seines hochgesinnten Vertrauens in die miserable Menschheit.

II. Die Dichter.

Das geistige Verhältnis des Dichters zu seinem Stoff oder richtiger zu der im Stoff liegenden Idee kann sehr verschiedenartig sein, lässt sich aber im wesentlichen auf zwei Arten zurückführen: entweder findet er sich mit dieser Idee in Einklang oder in Widerspruch. Im ersteren Falle wird er die Idee des Stoffes in seiner Dichtung intimer herausarbeiten, im letzteren dieselbe in irgendeiner Weise umbilden.

Nimmt man **Boccaccio**, so liegt ihm als Stoff eine höchst einfache Liebesgeschichte, sozusagen einer der regulären Archetypen aller Liebesgeschichten vor: der Mann verliebt sich, das Weib erwidert seine Liebe; er ist aggressiv, sie defensiv; die Liebe siegt; das Weib wird untreu, der Mann bleibt treu; er geht an der Liebe zugrunde. Fabel und Charaktere sind typisch. Die Liebenden sind eigentlich nur geschlechtig determiniert: der Mann stark, eigenwillig, erst sieghaft durch die Leidenschaft, mit der er dann in treuer Consequenz steht und fällt; das Weib schwach, bestimmbar, besiegt von der Leidenschaft, in dieser aber wandelbar und dadurch gefeit gegen deren zernichtende Wirkungen.

So einfach gibt sich Boccaccios Quelle, die Episode „Troilus und Cressida“ in den mittelalterlichen Dichtungen vom trojanischen Krieg — sie selber ein literarisches Product, entstanden aus dem äußerlich-fabulistischen Bedürfnis, der treulosen Griechin Hellena, die treulose Trojanerin Cressida als Pendant an die Seite zu stellen. Wie beim Vers für den Rhythmus, so ist auch bei einer Fabel für ihre Stimmung die zweite Hälfte von ausschlaggebender Bedeutung. Die Episode verläuft traurig. Da die Heldin durch ihren ethischen Verfall auch unser Interesse zu gutem Theil verscherzt, so wendet sich gegen Schluss unsere aufmerksame Theilnahme fast ausschließlich dem Helden zu. Weil aber ergebenes Leiden sein Los wird, so gewinnt die Fabel durch ihren Ablauf nicht einen tragischen, sondern sentimentalen Charakter. Nicht durchbrechende Leidenschaften, sondern verkümmernde Gefühle gelangen eben zur Darstellung. Dies prägt dem Ganzen seine eigenartige Grundstimmung auf.

Wie der Dichter in der autobiographischen Einleitung, welche seiner fernen Geliebten die Widmung der Dichtung erklären soll, ausführlich auseinandersetzt, ist Boccaccio in einer ähnlich sentimalen Stimmung an den Troilus-Stoff herangetreten. Natürlich konnte seine persönliche Stimmung des Moments nur der Stimmung einer bestimmten Phase der vorliegenden Fabel entsprechen. In Troilus, wie er vereinsamt der ihm vom Schicksal nach dem Griechenlager entrissenen Cressida vergeblich nachseufzt, findet sich Boccaccio selber wieder, dem seine Fiametta unerreichbar verreist ist. Dieser eine menschliche Zug genügt, um den Dichter zum ganzen Stoff in harmonische Stimmung zu bringen, und diesem Zuge folgend, baut der Dichter sein Dichtwerk tendenziös aus. Die Umbildung der archetypischen Vorlage zur individuellen Dichtung vollzieht sich demnach hier völlig organisch.

Dies zeigt sich auch in den Einzelheiten der Ausführung. Vor allem auf dem Gebiete der Fabel. Infolge der sentimentalen Grundstimmung des Dichters wird jene Phase der Fabel, wo diese Stimmung am reinsten zum Ausdrucke kommt, auch am stärksten accentuiert, also eingehendst behandelt, breitest ausgeführt. Es ist die passive Leidensgeschichte des Helden, compositionell gesprochen: die vom

Höhepunkt des Liebesglücks zur Katastrophe des sterbenden Helden absinkende Handlung. Auch auf die Charakteristik der Figuren gewinnt das Herausarbeiten der Grundstimmung bedeutenden Einfluss. Der Held, der uns wesentlich passiv entgegentritt, darf auch in seiner activen Periode — compositionell gesprochen: in der vom erregenden Moment des Verliebens bis zum Höhepunkt des Gewinnens der Geliebten ansteigenden Handlung — nicht allzu activ gezeichnet werden. So stellt sich in Ergänzung der Vorlage nothwendig der helfende Vertraute Pandarus als neue Figur ein. Sie hat einzig diese technische Bestimmung. Darum erheischt Pandarus als bloß äußerlicher Förderer der sich anspinnenden äußeren Beziehungen des Liebespaares keinerlei individuelle Ausführung. Sein Charakter bleibt auch im Typischen stecken. Ebenso typisch ist naturgemäß der Rivale Diomed gezeichnet. In der absinkenden Handlung hat ja Cressida unser Interesse vor Troilus stark eingebüßt. Sie wird zum wandelbaren Weib, ihr Verführer bedarf also keiner scharfen Physiognomie, da er uns gleichgiltig bleibt. Die stimmungsmäßige Urgierung der absinkenden Handlung bringt es ferner mit sich, dass auch Cressida so ziemlich im Typischen erstarrt: die für sie wichtigere Partie ist ja die ansteigende Handlung, welche aber vom Dichter kärglich ausgeführt werden muss, so dass sich Cressida nicht weit über die Trägerin der regulär-weiblichen Gefühle hinaus individualisieren kann.

Bei solcher Anlage von Handlung und Figuren begreift es sich, dass das Milieu, weil es keinen Einfluss auf diese geistigen Factoren der Dichtung nehmen kann, nur flüchtig behandelt wird. Daraus erklärt sich vor allem, dass sich die Loslösung der Troilus-Geschichte von der Troja-Geschichte vollziehen konnte und musste. Da der Dichter nur einen allgemein-menschlichen Vorgang darstellt, der an sich im wesentlichen zeit- und ortlos ist, so wird, was von Zeit und Ort miteinfließt, zu unwesentlichem Costume, das Boccaccio mit poetischem Feingefühl discret-nebensächlich behandelt.

Hiemit hängt auch die Stil-Einheit und -Reinheit in der Gesammtdarstellung zusammen. Halb conventionell, halb idealistisch-unbestimmt wird die auf sentimentale Wirkung gestellte Dichtung in gleichmäßig gehobener Sprache, in ebenmäßig gehaltenem Bau dargestellt — sichtlich ein

Zeichen für die Harmonie zwischen der Idee, die im Stoff liegt, und der Idee, die die Dichtung durchdringt infolge der Stimmungsgleichheit des beseelten Stoffes und erregten Dichters. Darum hat sich der Archetypus der Fabel in dieser Dichtung organisch ausgewachsen.

Ganz anders liegen die Verhältnisse für **Chaucer.** Zwar ist seine persönliche Stimmung, in der er nach dem Troilus-Stoff — seine Hauptquelle bildet der Filostrato — gegriffen, nicht documentarisch festzulegen, doch die Abweichungen seiner Dichtung von der Vorlage, ja die Eigenart dieser Dichtung wird einzig erklärlich, wenn man den Dichter als Humoristen fasst, als welcher er uns überhaupt während der ganzen Periode seines großen Schaffens in all seinen Werken entgegentritt. Stand Boccaccio in der Leidenschaft, so steht Chaucer über ihr. Er kritisiert sie. An Troilus fordert dessen Verstiegenheit, dessen Überzärtlichkeit des Dichters gutmüthig-schalkhaftes Lächeln heraus. Sein Mitleid mit dem sentimentalen Helden vermischt sich mit Ironie. Von seinem souveränen Standpunkt aus erscheint ihm diese Liebe unnatürlich überspannt: nicht wegen der Hitze der Leidenschaft, sondern wegen des Platonismus vor der Gewinnung und wegen der Sentimentalität nach dem Verluste der Geliebten. Sein persönlicher Commentar zu Filostrato ließe sich in die Worte variieren: tant de bruit pour une — Cressida! So stellt sich Chaucer oppositionell zum Geist seiner Vorlage, so dichtet er deren Ideengehalt innerhalb ihres materiellen Rahmens um und verkehrt ihren Stimmungsgehalt ins Gegentheil: aus der sentimentalen wird eine humoristische Liebesgeschichte.

Auch Chaucer hat ein Meisterwerk geschaffen, aber aus seiner Stimmung heraus musste er das ihm vorliegende Meisterwerk völlig umschaffen. Vor allem auf dem Gebiete der Fabel. Dem gutmüthigen Spotte Chaucers musste besonders der Platonismus des Helden in der ansteigenden Handlung verfallen, Troilus' Furcht vor der Liebe. Solche natürliche Kritik wird in dieser Phase der Fabel auch durch keinerlei kreuzende Stimmung gestört. Es fordert ja ebenso die Sentimentalität des Helden in der absinkenden Handlung zu humoristischer Behandlung heraus, aber doch

in viel geringerem Grade, denn hier stellt sich zugleich das Mitleid ein mit dem unschuldig Leidenden, mit dem grundlos Betrogenen. Schon daraus erklärt sich, dass bei Chaucer der Schwerpunkt der Darstellung naturgemäß von der absinkenden in die ansteigende Handlung rückt. Noch ein zweites Moment bestärkt den Dichter in der Urgierung der ansteigenden Handlung, u. zw. ein Moment mehr technischer Natur: die humoristische Behandlung des liebesüchtigen, aber wenig thatkräftigen Helden wird hier leichter und dankbarer als in anderen Stadien seiner inneren Entwicklung. Schon Boccaccio fand sich veranlasst, seinem sentimentalen Helden für die active Phase einen hilfreichen Vertrauten in Pandarus an die Seite zu stellen. Chaucer ersieht sich diese, in der Vorlage nothwendigermaßen armcharakterisierte Figur zum activen Träger des Humors. Chaucers Troilus wird — ganz im Sinne von des Dichters Grundauffassung — noch entschluss-schwächer, noch weniger energisch als bei Boccaccio. Pandarus bekommt also hier mehr zu thun als dort. Darum muss er hier auch mehr bedeuten als dort. Er wird mit seiner wachsenden Aufgabe routinierter, also älter, vom Vetter zum Onkel, vom grünen Dandy zum grauen Rouée, vom Liebhaber zum Kuppler. Damit sich aber die Gestalt nicht ins Unsympathische vergröbere, wogegen die raffinierte Gescheitheit sie nicht genug geschützt hätte, musste ihr der Dichter eine versöhnende Eigenschaft leihen, am besten eine solche, die jede ernstmoralische Kritik der Figur abstumpfte, die die Gestalt jenseits von gut und böse rückte. So hat denn Chaucer seinen Pandarus unwiderstehlich gemacht, indem er ihn zum Humoristen gemacht hat, der sich in wirksamem Gegensatz zu seinem sentimentalen Schützling Troilus gerade in der ansteigenden Handlung breit auslebt. Weil bei der empfindsamen Willensschwäche des Helden der Vertraute viel zu thun hat und seiner Art nach überdies noch vielgeschäftig ist, so begreift es sich, dass sich die Darstellung hier ins Detail verläuft, dass sie klein-realistisch, genremäßig ausgebaut wird, dass das Milieu, auf dem sie sich abspielt, an decorativer, ja an motivierender Bedeutung gewinnt und darum mit liebevoller Ausführlichkeit behandelt wird. Dies entspricht ja auch der humoristischen Absicht

des Dichters, weil er die Verstiegenheit des Helden ı drastischer zur Anschauung bringen kann, je banal das Milieu gestaltet, in welchem der Held agiert. S wirken ideelle und technische Momente, dass bei Ch die aufsteigende Handlung am eingehendsten darg(wird, statt wie bei Boccaccio die absinkende. Im le Grunde entwickelt sich aber die Umdichtung in organi Art aus der Stimmung des Dichters.

Dass die absinkende Handlung bei Chaucer ver mert, wurde theilweise mit dem Mitleid für den Helder den Spott für ihn mildert, bereits begründet. Dazu tritt der Umstand, dass der trübe Ernst, der über dieser g Phase wolkenschwer lastet, selbst die Zunge des sei Witzbolds Pandarus zügelt und dass dessen geschi Rührigkeit obendrein durch die übermächtige Situatio Thatenlosigkeit niedergezwungen wird. Am Schlus kommt der humoristische Standpunkt des Dichters — commentatorisch wie die doctrina hinter der fabula apotheosenhafter Einkleidung wieder zu kräftigem Ausc

Es steht noch in Frage, ob die Charakteristil Heldin durch die Stimmung des Dichters beeinflusst w ist. Thatsächlich zeichnet sich Chaucers Cressida vor Vorbilde durch größere Zurückhaltung aus, sowohl T wie Diomed gegenüber. Man hat dies als nationalen als Germanisierung der heißblütigen Italienerin zur keu ren Engländerin gedeutet. Ich glaube, mit Unrecht. G Chaucer steht doch sonst über dem Verdachte einer keuschung" seiner Liebhaberinnen. Meiner Meinung nach dieser Charakteränderung eine artistische Absicht zugrun erflossen aus des Dichters humoristischer Umwertun Fabel. Die Eroberung der Geliebten muss ja schwieriger den als bei Boccaccio, um dem passiv-humoristischen Plat mus des Liebhabers und der activ-humoristischen Gesch keit des Vertrauten genügend Gelegenheit zur Entfaltu geben. Dass sich Cressida später auch Diomed gegen schwieriger gibt als bei Boccaccio, ist im Sinne der heitlichen Charakterzeichnung nur eine Folge jener F

Mit der Umgestaltung der Handlung und Chara geht die Änderung am Stil der Darstellung Hand in I Er ist nicht mehr pathetisch-einheitlich wie bei Bocc

sondern buntfarbig bei vorschlagendem realistischen Grundton. Der Humor entwickelt sich eben nur auf festem Schollenboden, nicht in einem ätherischen Wolkenkuckucksheim. Wo sich pathetische Enclaven in der Dichtung finden, da ist das Pathos nicht objectiv, sondern subjectiv, nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Vorwiegend ist Troilus sein zeitweiser Träger, doch umseimt es der Dichter ironisch, um dadurch die Figur zu charakterisieren. So laufen denn auch im Stil, wie bei Handlung und Figuren, alle Impulse zu den Änderungen an der Vorlage einzig und letztlich aus der Stimmung des Dichters, die infolge ihrer Opposition gegen die Idee der Geschichte trotz der Unverändertheit der äußeren Fabel eine dem Effect nach conträre Neudichtung geschaffen hat.

Wie für Chaucer lässt uns auch für **Shakspere** die Biographie im Stich bei der Feststellung der Stimmung, in welcher der Dichter an sein Werk gegangen ist. Da aber wahrhaftes poetisches Schaffen ohne Stimmung des Dichters unmöglich ist, darf aus dem Werk auf den Schöpfer geschlossen werden. Da weiters „Troilus and Cressida“ seiner Stimmung nach auf das deutlichste präcisiert ist, fällt dieser Rückschluss leicht. Da endlich diese Stimmung gegen die Stimmung der stofflichen Quelle — hier wesentlich Chaucers Epos — dem Drama aufgedrungen ist, so erhebt sich die Glaubwürdigkeit des Rückschlusses bis zur Sicherheit. Überdies bildet das Drama ein Glied in der festgefügten Kette von des Dichters Entwicklung, die uns Shakspere in seiner sattsam bekannten verdüsterten Periode zeigt.

Hat Boccaccio der thränenreich-sentimentale Troilus angezogen, Chaucer der zaghaft-verliebte, unfreiwillig-komische Troilus, so Shakspere der ehrliche Held im bittern Leid, das ihm die abgefeimte Coquette mit ihrem infamen Treubruch angethan, an dem der vorwurfslos Betrogene heroisch zugrunde geht. Shaksperes Troilus ist der ethische Idealist, der seiner verderbten Geliebten zum Opfer fällt — nicht durch die Schwäche, sondern die Stärke seines Wesens. In dieser gemeinen Welt sind Pandarus und Thersites die Scharfäugigen, weil sie die Gemeinsten, sind Troilus und Hector die Blinden, weil sie die Anständigen sind. Ihre Blindheit ist ihr Vorzug, ihr Fall wirkt nicht mitleids-

wert oder gar halb lächerlich, sondern erschütternd, denn er bietet das Schauspiel vom nothwendigen Untergang der Guten inmitten der Schlechten. Das Drama ist satirisch.

Aus dieser Stimmung des Dichters erklärt es sich, dass Shakspere mit dem An- und Fortspinnen der Liebe von Troilus zu Cressida nichts hat anfangen können. Erst die schattige Seite des Verhältnisses vermochte ihn zu interessieren, weil er erst hier seine damalige Ansicht von Leben und Liebe in den Grenzen des Stoffes hat zu concreter Anschauung bringen, erst hier seiner Stimmung Ausdruck verleihen können. Darum verarbeitet er seinen Stoff erst vom Höhepunkte ab in zusammenhängender Art. Was er früher gibt — nur zwei Scenen, in denen bezeichnenderweise das Liebespaar nie zugleich auf der Bühne steht, sondern abwechselnd erst Troilus, dann Cressida —, das sind bloß Charakterisierungen, nicht Actionen. In der einen Scene lernen wir Troilus ehrlich verliebt, in der zweiten Cressida unehrlich-liebelnd kennen.

Die natürliche Folge dieser Stoffentlastung war, dass Shakspere als erster die neuerliche Verbindung der Troilusfabel mit der trojanischen Sage vollzog, aus welcher jene seinerzeit episodisch herausgewachsen war. Hat also die satirische Behandlung der Troilus-Sage einerseits negativ Raum geschaffen für die Einführung neuer stofflicher Elemente, so wirkt die Gemüthsverfassung des Dichters andererseits auch positiv, indem er die trojanische Sage in seinem Drama in so eigenartiger Weise wieder aufleben lässt: er schafft dem erotischen Thema „Troilus-Cressida“ ein heroisches Thema „Hector-Achill“ als Seitenstück im gemeinsamen Milieu, welches so in seiner durchgängigen Verworfenheit die satirischen Absichten des verbitterten Dichters auf breitester Basis überwältigend zum Ausdrucke bringt. Die Einfügung wie die Durchführung der trojanischen Sage begründet sich also negativ und positiv aus der Stimmung des Dichters.

Für die Troilus-Fabel im besonderen hat die satirische Behandlung nun nicht nur negative Folgen gehabt, wie den fast völligen Verlust der ansteigenden Handlung, sondern sie hat auch in der absinkenden charakteristische Veränderungen erzeugt. Der Schwerpunkt der Darstellung ist hier von der ersten Phase in die zweite gerückt: nicht die Sehnsucht

des vereinsamten Liebhabers nach der fernen Geliebten konnte den satirischen Shakspere reizen, wie dies den sentimentalen Boccaccio gereizt hat, sondern der Betrug Cressidas und dessen Entdeckung durch Troilus musste den kräftigeren Dichter zu scharf-accentuierter Darstellung verlocken. Von der Niedertracht des Weibes sollte sich die Hoheit des Mannes mächtig abheben und seine Leidenschaft im herzbrechenden Stadium sollte nach den vergrößernden Vordergrund des düsteren Weltgemäldes gerückt werden.

Ebenso organisch wie die Handlung entwickelt sich die Charakteristik der Hauptfiguren aus der Grundstimmung des Dichters. Troilus wurde gehoben: der sensitive Jüngling zum leidenschaftlichen Manne, der malheuröse Pechvogel zum unglücklichen Märtyrer. Cressida wurde gedrückt: die reguläre, im Grunde anständige, in der Leidenschaft schwache, in hilfloser Verlassenheit haltlose, doch bei ihrem charmanten Leichtsinn mehr bedauerliche als verwerfliche, diese überhaupt nicht allzu ernst zu nehmende junge Dame wurde von Shakspere schrittweise aus der berechnenden Coquette am Anfange, zur phrasenhaften Comödiantin in der Mitte, zur männersüchtigen Dirne am Ende, indem sich ihre verderbten Instincte im Verlaufe der Handlung in immer schmachvolleren Thaten ausleben. Darum wurde auch die Witwe zum Mädchen. Nicht minder tiefgreifend ist die Veränderung, die sich mit Pandarus vollzogen hat. Er ist bis zum zahnlosen Kahlkopf gealtert und hat dabei auch seinen Humor verloren. So ist er nur mehr der gemeine Kuppler, der sich unnütz macht, weil er sich aus dem überflüssig gewordenen Helfershelfer zum geilen Zuschauer gewandelt hat. Sogar sein Witz ist stumpf geworden, denn statt gutmüthigen Spottes führt er nur lüsterne Zoten im Munde. Die organische Gestalt von früher ist zu einer decorativen Figur geworden.

Die Art der Darstellung endlich — nunmehr im knappen, dramatischen Rahmen — schillert mit Shakspere-scher Souveränität in allen Farben. Schon die Mischung von erotischen und heroischen Elementen erfordert dies. Befördert wird solche Stillosigkeit noch durch die satirische Tendenz: echtes und falsches Pathos wechselt mit zartem oder grobem Realismus. Alle Register müssen aufgezogen werden, um dieses culturelle Potpourri zu Gehör bringen zu können.

Ein Moment ist aber besonders herauszuheben: Sha
spere will mit möglichster Kraft auf sein Publicum lc
hacken. Da er allüberall die dominierende Schlechtigk
im Leben neben dem sporadisch Guten, das darin zugrun
gehen muss, in überzeugender Massenhaftigkeit aufweis
will, so hat er gegen eine Überfülle von Stoff — Situ
tionen und Figuren — anzukämpfen. Dies schließt ih
eine sozusagen reguläre Darstellung seines überquellend
Stoffes aus. Er kann gewissermaßen nur Stichproben a
der Riesenhandlung geben. Die Darstellung hat — na
ihrer facten-bringenden Seite hin besehen — etwas Sprun
haftes, sie ist mehr andeutend als ausführend. Doch nic
nur negativ wirkt dieser satirische Heißhunger nach A
häufung von „documents humaines". Auch positiv. Shakspe
steigert die lyrische Eindrücklichkeit dieser seiner Dic
tung — wie die volksthümliche Ballade — dadurch, da
er nur Hauptmomente herausgreift, Zwischenglieder fall
lässt und so die Phantasie des Zuschauers (oder wie w
jetzt leider sagen müssen: des Lesers) in Aufregung ve
setzt, zur Füllung der Lücken, also zu verlebendigend
Mitschöpfung zwingt. Er schlägt nur den Ton an, der in d
Brust des Hörers weiterklingt. So verkürzt er das Episc
zu Gunsten des Lyrischen im Drama und bietet stimmung
volle Momentbilder — in dieser Art nach der jüngsten, u
serer „modernen" Dramentechnik genial vorgreifend.

III. Die Kunstformen.

Grillparzer sagt: In jedem Dichter ist ein Denker und e
Künstler. Die Arbeit unserer drei Dichter als Denker wur
im bisherigen skizziert. Es soll nun ihre künstlerische Arb
und zwar speciell in Hinblick auf die technischen Kunstform
untersucht werden, um den Zusammenhang zwischen de
Denker und Künstler im Dichter aufzudecken. Auf d
Frage nach dem „was" folgt nun die Frage nach dem „wie
Der Denker schafft Ideen, der Künstler prägt die
Ideen in Formen. Die poetischen Formen sind — im Sin
der Dichtung — von zweierlei Art: individuell und ger
rell. Jede Dichtung hat ihre eigene Composition, d. h. ih
eigene geistige Gliederung und damit ihre eigenen geistig

Formen. Diese sind nicht sichtbar, aber fühlbar, und sie bestehen nur mit der einen Dichtung allein u. zw. mit dieser Dichtung an sich, gleichgiltig, welcher poetischen Gattung dieselbe angehört. Es sind die individuellen Formen. Die generellen Formen sind die der poetischen Gattung. Sie kommen der einzelnen Dichtung nur zu in Hinblick auf deren Angehörigkeit zu einer Gattung und sie haben — abgesehen von der einzelnen Dichtung, in der sie zu concretem Ausdruck gelangen — eine abstracte Existenz und somit auch abstracte Qualitäten. Sie sind äußerlich sichtbar, innerlich schätzbar. Ihre Bestimmung und Bewertung kann objectiv und absolut erfolgen. Nach ihren Qualitäten lässt sich also die gattungsmäßige Qualität der Einzeldichtung bemessen. Die individuellen Kunstformen charakterisieren demnach das Werk als Dichtung im allgemeinen, die generellen Kunstformen bewerten es als Dichtungsart im besonderen. Der Vergleich zweier oder mehrerer Dichtungen hinsichtlich ihrer individuellen Kunstformen kann folglich nur relativen Wert besitzen, während der Vergleich ihrer generellen Kunstformen absoluten Wert in Anspruch nehmen darf.

Vorerst sollen die individuellen Kunstformen unserer drei Dichtungen betrachtet werden. Weil hier in Bezug auf die stoffliche Basis sozusagen nur von einer Dichtung gesprochen werden kann und zwar von drei geistig verschiedenen Versionen derselben Dichtung, infolge der verschiedenen geistigen Disposition, der Stimmung der drei Dichter, so ergibt sich der interessante Fall, dass der Vergleich der individuellen Kunstformen hier nicht nur zur sachlichen Charakteristik der Dichtungen, sondern auch zur persönlichen der Dichter führen wird. Darauf wird die Betrachtung der generellen Kunstformen folgen. Weil die vorliegende Arbeit auf das Epos gerichtet ist, wird sich die Untersuchung hiebei auf „Filostrato“ und „Troylus and Cryseyde“ beschränken müssen.

A. Die individuellen Kunstformen.

Es sind dies die Formen der Composition, also der geistigen Gliederung der Dichtung. Naturgemäß können die einzelnen geistigen Glieder bloß hinsichtlich ihrer Länge

formal gefasst werden. In dieser primitiven Eigenschaft spiegelt sich ihre Wirkung auf den Leser oder Hörer, denn man ersieht daraus, dass der Leser oder Hörer länger oder kürzer unter dem Eindruck des speciellen Compositionstheiles gehalten wird, dass dieser also stärker oder schwächer auf jenen wirkt.

Bei der näheren künstlerischen Beziehung, die zwischen Boccaccio und Chaucer — schon hinsichtlich des gattungsmäßigen Charakters ihrer Dichtungen — herrscht, und bei dem großen Abstande Shaksperes wird es vortheilhaft sein, erst die Parallele der Epiker durchzuführen, um hintennach den Dramatiker zu ihnen in Gegensatz zu stellen.

1. Boccaccio und Chaucer.

Dass Chaucers „Troylus and Cryseyde" äußerlich betrachtet nur eine Umdichtung von Boccaccios „Filostrato" ist — oft in genauer Übereinstimmung des Sinnes, manchmal sogar bis zu wörtlicher Übereinstimmung im Texte, selbst in den Reimwörtern —, dass ferner der Vers derselbe geblieben und die Strophe nur geringe Veränderungen aufweist (von a b a b a b c c zu a b a b b c c), erleichtert das Vergleichen, denn bei so starker äußerer Ähnlichkeit müssen auch die geringsten Abweichungen als symptomatisch gefasst werden.

Schon im Gröbsten ist der Unterschied sehr stark, in Hinblick auf die Gesammtlänge der beiden Werke: Fil. hat 5512 Zeilen, Tr. 8057 Zeilen, was das Verhältnis von 1 : —1½ ergibt.[1])

Chaucers Umdichtung ist also fast um die Hälfte länger gerathen, als das Original. Ja eigentlich um mehr, denn die äußerlich präcisen Zahlen geben kein ganz correctes Bild, weil der achtzeiligen italienischen Strophe die siebenzeilige englische gegenübersteht und oft Strophe gegen Strophe zu setzen wäre. Diese Vorsicht entfällt freilich für die vielen neugedichteten Strophen, sowie für die alten Strophenbündel, da ja im italienischen wie im englischen Sinnes-Enjambement zwischen den Strophen eintritt. Darum ist

---

[1]) Kleinere Bruchtheile werden nur allgemein ausgedrückt: positive durch (+), negative durch (—). Es bedeutet also +1½ etwas mehr, —1½ etwas weniger als 1½.

auch im weiteren die Vers-Zählung statt der Strophen-Zählung als die im allgemeinen richtigere beibehalten worden. Die obigen Zahlen gelten unter der gebotenen Einschränkung, dass die unorganischen Stellen der Dichtungen (Proemia und Epiloge), und zwar in Filostrato 24, in Troilus 27 Strophen ausgeschieden sind.[1])

Es fragt sich nun nach der obersten geistigen Gliederung. Da der stoffliche Archetypus sich in beiden Dichtungen rein erhalten hat, so ist die Abtheilung leicht. Eine Liebesgeschichte, die von Anfang bis Schluss chronologisch vorgetragen wird, zerfällt naturgemäß in zwei Hauptheile, wovon der erste bis zum ersten Ziel, der Vereinigung der Liebenden reicht, der zweite bis zur völligen Auflösung des Liebesbundes.

In Fil. hat I 2288, II 3224 Zeilen
„ Tr. „ I 4543, II 3514 „

Es verhält sich also:

in Fil.: I : II = 1 : $1\frac{1}{2}$
„ Tr.: = $1\frac{1}{3}$: 1

Der sentimentale Boccaccio urgiert also die schattige Seite seiner Erzählung, der humoristische Chaucer die sonnige.

Vergleicht man die Dichter in den Haupttheilen ihrer Dichtungen, so verhält sich:

in I: Fil. : Tr. = 2288 : 4543 = 1 : 2
„ II: = 3224 : 3514 = 1 :+1

Die Erweiterung des italienischen Originals erfolgt also fast nur in der ersten Hälfte, die sich bei Chaucer an Umfang verdoppelt hat, während die zweite Hälfte kaum merklich angewachsen ist. In beiden Fällen erklären sich die Erscheinungen aus der Stimmung des Dichters.

Innerhalb dieser beiden Haupttheile ergeben sich Untertheilungen organischer Art. So zerfällt der erste Haupttheil in die Exposition (worin der Dichter die orientierende Einleitung für die Handlung knapp skizziert), in das erregende Moment (worin der erste Anstoß zur

---

[1]) In Filostrato entfallen (nach der Mailänder Ausgabe): I 1—6, III 1—2, IV 23—25, VIII 29—33, IX 1—8; in Troilus entfallen (nach der Aldine Edition): I 1-8, II 1—7, III 1—7, V 264—268.

Handlung sich abspielt), in die **Verwicklung** (worin sich die Handlung in ansteigender Bewegung bis vor ihr erstes Ergebnis fortspinnt), in den **Höhepunkt** (worin dieses Ergebnis erreicht wird). Und es zerfällt der zweite Haupttheil in die **Entwicklung** (worin sich die Handlung in absinkender Bewegung bis vor das Schlussergebnis abspinnt), in die **Lösung** (worin dieses Schlussergebnis erreicht wird).

Von unserer Liebesgeschichte lernen wir in der **Exposition** die Liebenden kennen, sehen wir im **erregenden Moment**, wie sich der Held in die Heldin verliebt, in der **Verwicklung**, wie sich das Paar schrittweise nähert, im **Höhepunkt**, wie sie sich im Liebesglück finden, in der **Entwicklung**, wie sie voneinander scheiden und sich verlieren, in der **Lösung**, wie sie zugrunde gehen.

Die Länge dieser sechs organischen Compositionsglieder drückt sich in Zeilenziffern folgendermaßen aus, u. zw. für:

	Exp.	err. M.	Verw.	Höhep.	Entw.	Lg.	
in Fil.	72	336	1288	592	2816	408	= 5512
„ Tr.	77	413	2709	1344	3115	399	= 8057

Die Exposition ist also bei beiden Dichtern sehr knapp gehalten: sie eilen rasch in medias res. Gleich gedrungen ist auch die Lösung: sie fassen am Schluss die Katastrophe kraftvoll zusammen. Die Ausführung des erregenden Moments geräth bei Chaucer breiter: Boccaccio hat da mehr factisch fabulistisches Interesse, Chaucer aber zeichnet bereits hier im Charakteristisch-Psychologische detaillierter aus — behufs humoristischer Wirkung.

Stark sind die Unterschiede in den wichtigen Mittelpartien. Verwicklung und Höhepunkt zusammen sind bei Boccaccio knapp, bei Chaucer breit. Es verhält sich darin:

$$\text{Fil.} : \text{Tr.} = 1880 : 4053 = 1 : 2^{1}/_{6}$$

Im Vergleich damit ist die Entwicklung bei Boccaccio breit, bei Chaucer knapp. Es verhält sich nämlich:

bei Bocc.: (Verw. + Hp.) : Entw. = 1880 : 2816 = 1 : 1 1/[illegible]
„ Ch.: = 4053 : 3115 = — $1^{1}/_{3}$: 1

Vergleicht man die einzelnen Theile der beiden Dichtungen miteinander, so verhält sich:

1. in der Exp.:	Fil. : Tr.	= 1 : +1
2. im err. M.:		= 1 : 1 1/4
3. in der Verw.:		= 1 : 2 1/10
4. im Hp.:		= 1 : 2 1/3
5. in der Entw.:		= 1 : 1 1/3
6. „ „ Lg.:		= 1 : —1

Es zeigt sich also bei Troilus, der im ganzen um die Hälfte länger gerathen ist als Filostrato, diesem gegenüber ein Anschwellen vom Beginn bis zum Höhepunkt, ein Abschwellen von hier ab gegen das Ende hin.

Somit ergeben sich fast keine Veränderungen an jenen Partien, die vorwiegend fabulistisch gehalten sind, wo das Interesse am bloß Thatsächlichen hängt, also an Exposition, erregendem Moment und Lösung. Wo sich aber die Handlung psychologisch verinnerlicht, stellen sich die großen Unterschiede ein: Boccaccio strebt nach elegischen Stimmungseffecten, Chaucer nach humoristischer Charakteristik und Situation. Darum erweitert dieser die Phasen der positiven Handlung, besonders den Höhepunkt, jener die Phase der negativen Handlung, die Entwicklung. Die Ausbildung der einzelnen Compositionsglieder wird demnach durch die Stimmung des Dichters geregelt.

Dieser Process lässt sich bis in weitere Details hinein verfolgen.

1. Die Exposition.

Die Exposition zeigt keine Gliederung.

2. Das erregende Moment.

Das erregende Moment sondert sich in zwei Theile:

1. Troilus sieht bei der Palladiumsfeier die schöne Cressida und verliebt sich in sie.
2. Er will aber die entflammte Leidenschaft in sich ersticken.

Der erste Theil bringt also das factische Ereignis, der zweite dessen psychologische Wirkung; dem humoristischen Dichter liegt die Ausführung des ersteren, dem sentimentalen das Ausmalen der letzteren näher. Es umfasst:

der erste Theil: bei Bocc. 120 Zeilen
„ Ch. 182 „

der zweite Theil: bei Bocc. 216 Zeilen
„ Ch. 231 „

Es verhält sich demnach:

in I: Fil.: Tr. = 1 : +1 $^{2}/_{3}$
in II: = 1 : +1

In der Darstellung des humoristisch dankbaren Moments hält sich Chaucer breiter als Boccaccio, der hingegen den seiner Tendenz entgegenkommenden Theil relativ breiter ausführt.

3. Die Verwicklung.

Sie gliedert sich bei Boccaccio in vier Theile:

1. Troilus gesteht die Liebe dem Pandarus, der den Resignierten zur Bethätigung seiner Leidenschaft auffordert und ihm die Geliebte zu gewinnen verspricht (264 Zeilen).
2. Pandarus verständigt Cressida von des Troilus Liebe; die Wirkung dieser Mittheilung auf die Liebenden (408 Zeilen).
3. Pandarus leitet einen Briefwechsel zwischen den Liebenden ein (384 Zeilen).
4. Pandarus erreicht von Cressida die Zustimmung, dass sie Troilus in ihrem Hause eine intime Zusammenkunft gewähre (232 Zeilen).

Auch Chaucer gliedert die Verwicklung in vier Theile, folgt jedoch seinem Vorbild nur in den ersten drei Theilen, u. zw. umfasst bei ihm

der erste Theil 546 Zeilen
„ zweite „ 924 „
„ dritte „ 378 „

Vergleicht man die beiden Dichtungen in den Längen dieser ersten drei Theile ihrer gemeinsam geführten Entwicklung, so verhält sich:

im ersten Theil: Fil.: Tr. = 1 : 2 $^{1}/_{15}$
„ zweiten „ = 1 : 2 $^{1}/_{4}$
„ dritten „ = 1 : —1

Der erste Theil enthält im wesentlichen ein Charakterbild von Troilus und Pandarus, der zweite ein solches von Cressida und die Intrigue des Pandarus, der dritte das Liebes-Werben und -Wehren von Held und Heldin. Die ersten beiden Theile bieten also dem Humoristen Chaucer

freien Spielraum: er zeichnet seine drei Hauptfiguren viel individueller als Boccaccio, er braucht für diese schärfer profilierten Figuren auch ein realistisches Milieu, das er genremäßig ausmalt, er wird zu psychologisch feinerer Motivierung seiner geistig complicierteren Gestalten gedrängt — und für all dies braucht er auch äußerlich mehr Raum zur Darstellung. Darum sind die beiden ersten Theile auch mehr als doppelt so lang als bei seinem Vorbild. Anders im dritten Theil, der — lyrisch im Gehalt — dem sentimentalen Boccaccio breiter geräth, den Chaucer knapper hält.

Im vierten Theil der Verwicklung gehen die beiden Dichter stofflich auseinander. Boccaccio konnte rasch in medias res eilen. Chaucer brauchte einen Umweg: die Charakteristik seiner Figuren zwang ihn dazu, Troilus und Cressida sind noch nicht reif für ihr natürliches Liebesziel. Überdies verlockte Chaucer seine humoristische Neigung zu solchem Umweg: der intriguierende Pandarus konnte noch eine köstliche Situation arrangieren. So leitet denn der Vertraute eine erste Begegnung des Heldenpaares bei Deiphobus ein, bringt sie zustande und führt dabei die Liebenden bis zum ersten flüchtigen Kuss. Der Untergrund dieser Hauptscene wird detailliert in genremäßiger Breite ausgemalt. Das kostet dem Dichter viel Raum. Sein vierter Theil umfasst 861 Zeilen. Es verhält sich hierin:

$$\text{Fil.} : \text{Tr.} = 1 : 3^3/_4$$

4. Der Höhepunkt.

Er gliedert sich in beiden Dichtungen in zwei Theile. Im ersten sehen wir, wie die Liebenden endlich ungestört sich finden und den Kelch der Liebe bis zur Neige leeren, und wie hierauf Troilus seinem Freunde Pandarus herzinnigen Dank für dessen treugeschickte Hilfe sagt.

Im zweiten wiederholt sich — in knapper Fassung — die liebes-nächtige Hauptscene des ersten Theiles, worauf Troilus' weiteres Liebesglück in allgemeinen Zügen geschildert wird.

In diesen beiden Theilen contrastieren sich die Dichter wieder in höchst bezeichnender Art. Es umfasst:

der erste Theil in Fil. 344 Zeilen
„ zweite „ „ „ 240 „
„ erste „ in Tr. 1162 „
„ zweite „ „ „ 140 „

So verhält sich denn:

in Fil.: I : II = 344 : 240 = $1^2/_5$: 1
„ Tr.: = 1162 : 140 = 8 : 1

Man sieht, wie Chaucer den zweiten, wesentlich lyrischen Theil gegenüber dem ersten, handlungssatteren verschrumpfen lässt, während Boccaccio vergleichsweise das umgekehrte Vorgehen einschlägt.

Vergleicht man die Dichtungen direct, so verhält sich:

für I: Fil. : Tr. = 344 : 1162 = 1 : $3^1/_3$
„ II: = 240 : 140 = $1^3/_4$: 1

Chaucer schwillt die Vorlage in I riesig auf und presst sie in II stark zusammen. Dort dichtet er selbständig in einem genremäßig-detaillierten Scenenbündel die Voraussetzungen zur Hauptscene, der ersten Liebesnacht mit humoristischer Breite hinzu, während Boccaccio fast direct seinen Leser in diese Hauptscene hineinführt; hier folgt er seiner Vorlage Schritt für Schritt, doch in hastender Verkürzung.[1])

5. Die Entwicklung.

Sie gliedert sich bei Boccaccio in drei Theile.

Der erste setzt mit der drohenden Auslieferung de Heldin an die Griechen ein und schildert die Wirkung au die Liebenden, endlich deren Abschied mit Treuschwu und Cressidas Versprechen, am zehnten Tage wiederzu kehren. Im zweiten Theile werden die Folgen der Trennung dargestellt: erst für Troilus, der in Schmerzen der Ferne sehnsüchtig harrt, dann für Cressida, die ihren Schmer: bald über Diomeds Liebeswerben vergisst und ihren Treu schwur bricht. Im dritten Theile zeigen sich die Folge dieses Umschlags der Verhältnisse für Troilus: er harr vergebens auf die Rückkehr der Geliebten, ein Traum ver kündigt ihm ihre Treulosigkeit, er macht in seiner Ver

[1]) Außer Rechnung steht hier der unorganische allgemein-lyri sche Epilog (Fil.: 8, Tr.: 42 Zeilen).

zweiflung einen Selbstmordversuch; dann will er sich durch einen Brief die Ferne wieder gewinnen, erhält aber keine Antwort und leidet.

Chaucer hat sich im großen und ganzen hier eng an seine Vorlage angeschlossen, so dass auch in Troilus dieselbe Gliederung herrscht. Der erste Theil bleibt wesentlich unverändert; nur dass Troilus seinen Schmerz vor der Trennung philosophisch zu bannen versucht. Im zweiten Theile entfällt seine aufkeimende Eifersucht und wird Cressida gehoben, indem sie über ihr Verhalten zu Diomed Reue empfindet. Im dritten Theile entfällt für Troilus der Selbstmordversuch; später wird ihm sein Brief an Cressida durch dieselbe in vieldeutiger Kürze beantwortet, was sein Leiden nicht vermindert.

Die wenigen und geringfügigen Abweichungen entstammen dem Bestreben, die Charakteristik der beiden Hauptfiguren in Einklang zu bringen mit den Abbiegungen, die früher zu bekannten humoristischen Zwecken vorgenommen werden mussten.

Überblickt man die drei Theile der Entwicklung, so zeigt sich, dass schrittweise die Stimmung sich verdüstert, um besonders im dritten Theile zu stark lyrischem Ausdrucke zu gelangen, und dass die Handlung in immer lebhafterem Tempo dem Schlusse zueilt. Dies spiegelt sich auch in den Längenverhältnissen der Theile wieder. Es umfasst:

in Fil.:	I	1312	Zeilen	
	II	840	„	(also $^2/_3$ von I)
	III	664	„	(„ $^3/_4$ „ II)
in Tr.:	I	1673	Zeilen	
	II	1099	„	(also $^2/_3$ von I)
	III	343	„	(„ $^1/_3$ „ II)

Vergleicht man die beiden Dichtungen direct miteinander, so verhält sich:

in I:	Fil. : Tr.	$= 1 : 1^1/_4$
II:		$= 1 : 1^1/_4$
III:		$= 2 : 1$

Die Verschiebung des Volumens zwischen I und II einerseits, III andererseits erklärt sich durch die humoristische Stimmung

Chaucers, der feinsinnig hier mit dem düsteren Ernst kein Spiel treiben will, also in möglichster Eile über die ihm unergiebige Phase hinweghuscht.

6. Die Lösung.

Sie gliedert sich bei beiden Dichtern in zwei Theile. Im ersten gewinnt Troilus die Beweise und Überzeugung von der Treulosigkeit seiner Geliebten, im kurzen zweiten tritt für ihn die Katastrophe des verzweifelten Schlachtentodes ein.

Der	erste	Theil	umfasst	in	Fil.:	376 Verse
„	zweite	„	„	„	„	32 „
„	erste	„	„	„	Tr.:	308 „
„	zweite	„	„	„	„	91 „

Vergleicht man die Dichtungen direct, so verhält sich:

für I: Fil. : Tr. $= 1^3/_8 : 1$
„ II: $= 1 \ : 3$

Im düstersten I verkürzt Chaucer sehr stark; in II wird er viel breiter. Am Schlusse sucht der Dichter seine humoristischen Absichten mit möglichster Deutlichkeit herauszustellen. Schließt Boccaccio naturgemäß mit dem Tode des Helden, so dichtet Chaucer noch eine Apotheose des Troilus hinzu: der Geist unseres Helden lugt aus den olympischen Wolken nieder nach der kleinen Erde, wo die kleinen Menschlein nicht aufhören, sich ihre kleinen Leidenschaften lächerlich ernst zu nehmen; davor ist der Geist Troilus nunmehr bewahrt. So steigert sich des Dichters humoristische Laune von früher hier am Ende zu souverän-humorvoller Philosophie.

2. Shakspere.

Sein Drama „Troilus and Cressida“ zeigt einen sehr unsymmetrischen Bau. Schon dass zur Haupthandlung der Troilus-Geschichte eine Nebenhandlung, die Hektor-Geschichte tritt, erklärt dies, besonders wenn man beachtet, wie diese (mit 1845 Zeilen) jene (mit 1615 Zeilen) überwuchert. Isoliert man die Haupthandlung, so stellt sich die Ausbildung ihrer organischen Compositionsglieder äußerst ungleichartig dar. Etliche dieser Glieder fehlen völlig: so das erregende

Moment und die Verwicklung. Statt einer natürlichen Exposition, welche den allgemeinen Zustand vor Eintritt der Handlung zu zeichnen hätte, gibt Shakspere eine Art von Exposition, welche den Stand der Dinge nach dem erregenden Moment und vor der Verwicklung verräth, also in medias res unmittelbar hineinführt. Dieser erste Abschnitt der dargestellten Handlung ist sehr massig gerathen: er umfasst 440 Zeilen, also ein starkes Viertel vom Ganzen. Doch nicht durch fabulistische Reichhaltigkeit begründet sich diese Länge. Die Exposition besteht aus zwei völlig getrennten, handlungslosen Genrebildern. Das erste (I $_1$) ist ein Stimmungsbild für Troilus, das zweite (I $_2$) ein Charakterbild für Cressida. Psychologische Kleinmalerei in eindrücklichem Detail dehnt also diese Bilder zu ihrer abnormen Breite. Von hier aus ein weiter Sprung über die fehlende Entwicklung hinweg in den Höhepunkt hinein. Er ist mit 392 Zeilen scheinbar stark herausgearbeitet. Doch von seinen zwei Bildern (III $_1$, $_2$) ist das erste (172 Zeilen) für die Darstellung der eigentlichen Handlung nicht zu rechnen. Es ist wieder ein breites Genrebild von nur geistiger Beziehung zum Thema „Troilus und Cressida“: „Paris und Hellena“ werden als Seitenstück zum Heldenpaar in handlungsloser, aber scharf charakterisierender Causerie vorgeführt. Unmittelbar darauf das Hauptbild, worin sich die Liebenden unter Pandarus' Vermittlung zum erstenmal treffen und zur Liebesnacht leidenschaftlich zusammenfinden. Es umfasst 220 Zeilen. Mit 654 Zeilen folgt die Entwicklung. Sie theilt sich in zwei, mehrbildige Hälften: erst die Trennung der Liebenden durch Cressidas Auslieferung unter Treuschwüren beim Abschied (393 Zeilen), dann Cressidas Liebesverrath mit Diomed und des Troilus schmerzvolle Entdeckung ihrer Untreue (261 Zeilen). Schließlich die Lösung mit 129 Zeilen: Troilus stürmt gebrochenen Herzens verzweifelt in den sichern Schlachtentod. So gelangen von der eigentlichen Handlung nur der Höhepunkt und die Entwicklung zu ausführlicher Darstellung.

Diese Irregularität hat sich aus der Stimmung des Dichters erklärt. Als pessimistischer Satiriker arbeitet er bloß jene Theile der Fabel heraus, die ihm seine Auffassung vom Leben bestätigen. Hier ist dies der rasche

Glückswechsel im Geschick des Helden, der unvermittelte Treubruch der Heldin.

Zur Composition tritt verschärfend die Gruppierung der Compositionstheile hinzu.

Die Minderwertigkeit der Fabel bis zum Höhepunkt gelangt dadurch zu schroffstem Ausdruck, dass auf die 440 Zeilen der eingänglichen Exposition 1024 Zeilen ununterbrochener Nebenhandlung folgen: man vergisst fast auf das Hauptthema. Nun aber setzt der Mitteltheil des Dramas mit dem Höhepunkt und den entscheidenden Partien der Entwicklung der Haupthandlung mächtig ein. Es sind 833 Zeilen, die von nur 290 Zeilen der Nebenhandlung kurz unterbrochen werden. Solche Massierung der Haupthandlung lässt diese hier umso kräftiger wirken. Im dritten Theil des Dramas stellt sich dann öfterer Wechsel zwischen Partien der Haupt- und Nebenhandlung ein, was schließlich im vierten Theil zu einer gemeinsam geführten Lösung überleitet.

So ist denn auch die Gruppierung der Compositionstheile aus der Tendenz und hiemit aus der Stimmung des Dichters erwachsen.

B. Die generellen Kunstformen.

Es sind dies die Kunstformen der jeweiligen poetischen Gattung, in welcher die Dichtung gestaltet worden ist. Demgemäß handelt es sich für „Filostrato“ und „Troylus and Cryseyde“, welche gemeinsam betrachtet werden sollen, um die specifisch epischen Kunstformen. Ihr Wesen bindet sich zwar an die Gattung, ihre verschiedengeartete Anwendung und Ausführung im einzelnen steht aber in der freien Macht des Dichters. So wird das gattungsmäßige Element auch hier verpersönlicht.

Hat man also, wie in unserem Falle, zwei Dichtungen von gleichem Stoff und gleicher Art vor sich, so wird die Untersuchung der generellen Kunstformen sowohl die gemeinsamen Merkmale der Gattung im Vergleich aufweisen, wie auch die individuellen Unterschiede der Dichter. Besonders scharf und charakteristisch werden die letzteren hervortreten und zweierlei Momente verrathen: erstens die artistische Begabung des Dichters, also den Grad seines

Stilreinheit, zweitens seine Tendenz, also die stimmungsvolle Wirkung seines Werkes.

Die epischen Kunstformen sind von zweierlei Art. Der Epiker entwirft im großen seine Fabel in epischen oder dramatischen Bildern, er arbeitet im kleinen seine Darstellung episch oder dramatisch aus, beidemale mit der gleich geschiedenen Wirkung: das minder Wichtige thut r im summarischen Bericht einer verschwimmenden Situation und in Form zusammenfassender Erzählung ab, also n epischen Bilde und in epischer Darstellung; das Bedeutendere schildert er eingehend in der scharf gezeicheten Action und lebendig in der ausführenden Rede, also n dramatischen Bilde und in dramatischer Darstellung. So gliedert sich die Untersuchung organisch in die der pischen und dramatischen Bilder und in die des epischen nd dramatischen Stils.

1. Die epischen und dramatischen Bilder.

Ihre Bestimmung und gegenseitige Abgrenzung ist bis u einem gewissen Grade dem subjectiven Eindruck des Forschers unterworfen. Gleichwohl können hier die Meinungsverschiedenheiten nur geringfügig werden. Als Basis der weiteren Untersuchungen soll folgende Tabelle der Bilder dienen.

Zur Erklärung: Links „Filostrato" (nach der Mailänder-Ausabe), rechts „Troilus" (nach der Aldine-Edition); vor den Klammern: ie Bildnummern (arabisch = episch, römisch = dramatisch); hinter en Klammern: die Zeilensumme der Bilder; in den Klammern: ömisch die Buch-Zahl, arabisch die Strophen-Zahl der Texte; Bilder on gleicher Zeilenhöhe entsprechen sich inhaltlich, wenn sie nicht urch verticalen Strich getrennt sind; Verklammerung bedeutet Verchmelzung.

Filostrato.			Troilus.		
		Exposition.			
1.	(I: 7—10)	32	1.	(I: 9—13)	35
I.	(„ 11—15)	40	I.	(„ 14—19)	42
		Erregendes	**Moment.**		
I.	(I: 16—25)	80	I.	(I: 20—38)	133
II.	(„ 26—30)	40	II.	(„ 39—45)	49
1.	(„ 31—32)	16	1.	(„ 46—51)	42
III.	(„ 33—40)	64	III.	(„ 52—63)	84
2.	(„ 41—57)	136	2.	(„ 64—78)	105

Verwicklung.

I.	(II: 1 — 33)	264	I.	(I: 79 —156)	5
II.	(„ 34 — 67)	272	II.	(II: 8 — 85)	5
III.	(„ 68 — 78)	88	III.	(„ 86 —116)	2
			IV.	(„ 117 —129)	
			1.	(„ 130 —133)	
1.	(„ 79 — 84)	48	Va.	(„ 134 —139)	
IV.	(„ 85 — 95/4)	84 }	b.	(„ 140 —156)	1
V.	(„ 95/4—107)	100 }			
VI.	(„ 108 —113)	48	VI.	(„ 157 —168/2)	
VII.	(„ 114 —117)	32	2.	(„ 168/5—169/3)	
VIII.	(„ 118 —127)	80	VII.	(„ 169/4—186)	1
2.	(„ 128 —132)	40	VIII.	(„ 187 —193)	
IX.	(„ 133 —143)	88	IX.	(„ 194 —201/2)	
X.	(III: 3 — 20)	144	X.	(„ 201/5—209/3)	
			XI.	(„ 209/4—213)	
			XII.	(„ 214 —220)	
			3.	(„ 221 —222)	
			XIII.	(„ 223 —234/5)	
			XIV.	(„ 234/2—235/1)	
			XV.	(„ 235/6—238)	
			XVI.	(„ 239 —244)	
			XVII.	(„ 245 —250)	
			XVIII.	(„ 251 —III: 1)	
			XIX.	(III: 2 — 22)	
			4.	(„ 23 — 26)	
			XX.	(„ 27 — 53)	
			5.	(„ 54 — 65)	

Höhepunkt.

			1.	(III: 66 — 71)	
			I.	(„ 72 — 78/6)	
			II.	(„ 78/1— 91)	
			III.	(„ 92 — 99)	
1.	(III: 21 — 24)	32	IVa.	(„ 100 —129)	
I.	(„ 25 — 32)	64	b.	(„ 130 —164)	
II.	(„ 33 — 51)	152	c.	(„ 165 —211)	
2.	(III: 52 — 55)	32	2.	(III: 212 —215)	
			V.	(„ 216 —219)	

III. (III:	56 — 63)	64	VI. (III:	220 —231)	84
IV. („	64 — 71)	64	VII. („	232 —238)	49
3. („	72 — 93)	176	3. („	239 —251)	91
4. („	94)	8	4. („	252 —257)	42

Entwicklung.

1. (IV:	1 — 12)	96	1. (IV:	1 — 16)	112
2. („	13 — 22)	80	2. („	17 — 27)	77
I. („	26 — 41)	128	I. („	28 — 45)	126
II. („	42 — 77)	288	II. („	46 — 90)	315
III. („	78 — 85)	64	III. („	91 —100)	70
IV. („	86 — 95/4)	76	IV. („	101 —111)	77
V. („	95/4—108)	108	V. („	112 —131)	140
			VI. („	132 —151)	140
VI. („	109 —113)	40	VII. („	152 —157)	42
VII. („	114 —167)	432	VIII. („	158 —239)	574
3. (V:	1 — 14)	112	3. (V:	1 — 13)	91
			4. („	14 — 28)	105
4. („	15 — 21)	56	5. („	29 — 40)	84
VIII. („	22 — 39)	144	IX. („	41 — 62)	154
5. („	40 — 49)	80	6. („	63 — 73)	77
6. („	50 — 71)	176	7. („	74 — 98)	175
7. (VI:	1 — 8)	64	8. („	99 —110)	84
IX. („	9 — 34)	208	X. („	111 —145)	245
			9. („	146 —157)	84
8. (VII:	1 — 14/2)	106	10. („	158 —169)	84
9. („	14/6— 22)	70	11. („	170 —176)	49
10. („	23 — 25/4)	20	} XI a. („	177 —184)	56
X a. („	25/4— 48)	188			
b. („	49 — 77/4)	228	b. („	185 —203)	133
XI. („	77/4— 83)	52 ‖	12. („	204 —206)	21

Lösung.

I. (VII:	84 —103)	160	I. (V:	207 —221)	105
1. („	104 —VIII 7)	80	1. („	222 —235)	98
2. (VIII:	8 — 10)	24	2. („	236 —239)	28
II. („	11 — 24)	112	II. („	240 —250)	77
3. („	25 — 28)	32	3. („	251 —259)	63
			4. („	260 —263)	28

Zusammenfassung.

	Fil.		Tr.		
	ep. B.	dr. B.	ep. B.	dr. B.	
Exposition:	32	40	35	42	Zeilen
Erreg. Moment:	152	184	147	266	"
Verwicklung:	88	1200	162	2547	"
Höhepunkt:	248	344	203	1141	"
Entwicklung:	860	1956	1043	2072	"
Lösung:	136	272	217	182	"
Totale:	1516	3996	1807	6250	Zeilen
Exposition:	1	1	1	1	Stück
Erreg. Moment:	2	3	2	3	"
Verwicklung:	2	10	5	20	"
Höhepunkt:	4	4	4	7	"
Entwicklung:	10	11	12	11	"
Lösung:	3	2	4	2	"
Totale:	22	31	28	44	Stück

Bevor in die Untersuchung der Construction, d. h. d Auftheilung des Stoffes auf die beiden Bildarten und der Verhältnis zu einander eingegangen wird, muss für d formal-präcissen, dramatischen Bilder gesagt werden, da sie in der Regel inhaltlich eine einzige Situation bringe Größere Kunst der Darstellung erfordert es natürlich, einem Bild zwei oder mehrere Situationen geistiger A sich abspielen zu lassen. Bei dem älteren Boccaccio tri das nur einmal ein, bei dem jüngeren Chaucer dreimal, do umschließt das eine Bild zwei Situationen, hier umschließe zwei Bilder je zwei Situationen und ein Bild umschliel sogar drei Situationen, somit kann „dramatisches Bild und „Einzel-Situation“ einander gleichgesetzt werden.

Die Construction kann man sich verdeutlichen, wen man die Zahl, die Masse und die Einzellänge der Bild ins Auge fasst.

a) Die Dichtungen in toto.

1. Zahl der Bilder.

Filostrato hat 53, Troilus 72 Bilder. Somit verhält sich in den Totalziffern Fil.: Tr. $= 1 : +1^1/_3$. Da das Zeilenverhältnis der Dichtungen $1 : -1^1/_2$ ist, so ergibt sich zwischen Boccaccio und Chaucer kein wesentlicher Unterschied. Chaucer hat eben bei größerer Zeilenmasse mehr Bilder.

Theilt man die summarischen Ziffern nach den Bildarten, so verhalten sich:

in Fil: ep. B.: dram. B. $= 22 : 31 = 1 : -1^1/_2$
„ Tr.: $= 28 : 44 = 1 : +1^1/_2$

Der Unterschied ist gering. Bei Chaucer macht sich eine kleine Vorliebe für dramatische Bilder geltend.

2. Masse der Bilder.

Es verfügen die epischen Bilder in Filostrato über 1516, in Troilus über 1807 Zeilen; die dramatischen in Filostrato über 3996, in Troilus über 6250 Zeilen.

Es verhält sich demnach:

in Fil.: ep. B.: dram. B. $= 1 : 2^2/_3$
„ Tr.: $= 1 : 3^1/_2$

Der Unterschied ist stark und er verräth deutlich Chaucers Vorliebe für das dramatische Bild. Es spiegelt sich darin nicht nur ein Fortschritt der Technik und die artistische Eigenart des späteren Dichters, sondern auch die Tendenz der Gattung. Mit den beiden Werken stehen wir noch im Mittelalter. Es sind erotische Epen, deren realistische Tendenzen zusehends wachsen. Hier keimt der spätere Roman, der in modernster Zeit sich fast ausschließlich aus dramatischen Bildern zusammensetzt.

Zieht man aus Masse und Zahl der Bilder ihre Durchschnittslänge, so hat das epische Bild in Filostrato 69 und in Troilus $64^1/_2$ Zeilen; das dramatische Bild in Filostrato 129 und in Troilus 142 Zeilen.

Demnach ist — direct verglichen — das epische Bild bei Boccaccio länger als bei Chaucer, das dramatische Bild bei Boccaccio kürzer als bei Chaucer und es verhält sich das epische Bild zum dramatischen Bild bei Boccaccio wie $1 : -2$, bei Chaucer wie $1 : +2$.

3. Einzellänge der Bilder.

Im ganzen sind die epischen Bilder kürzer, die dramatischen länger u. zw. bei beiden Dichtern, denn es schwankt die absolute Länge:

a) der epischen

in Fil.: zwischen 8 und 176 Zeilen
" Tr.: " 8 " 175 "

b) der dramatischen

in Fil.: zwischen 32 und 432 Zeilen
" Tr.: " 3 " 784 "

Den Grundstock der Bilder wollen wir mittellang nennen. Er umfasst bei beiden Dichtern:

ep. Bilder in der Länge von 21—100 Zeilen
dram. " " " " " 51—300 "

Betrachtet man erst die epischen Bilder, so machen

in Fil.: deren mittellange von insgesammt 22 : 14 aus
" Tr.: " " " " 28 : 22 "

Demnach verhält sich mittellang : (kurz + lang):

in Fil.: wie $14 : 8 = 1^{3}/_{4} : 1$
" Tr.: " $22 : 6 = 3^{2}/_{3} : 1$

Man sieht: Boccaccio hat im Vergleich mit Chaucer mehr als doppelt so viel Abwechslung hinsichtlich der Länge der epischen Bilder, er bildet also diese Kunstmittel feiner aus als Chaucer.

Betrachtet man nun die dramatischen Bilder, so machen

in Fil.: deren mittellange von insgesammt 31 : 24 aus
" Tr.: " " " " 44 : 25 "

Demnach verhält sich mittellang : (kurz + lang):

in Fil.: wie $24 : 7 = 3^{1}/_{2} : 1$
" Tr.: " $25 : 19 = 1^{1}/_{3} : 1$

Man sieht: Chaucer hat im Vergleich mit Boccaccio fast dreimal so viel Abwechslung hinsichtlich der Länge der dramatischen Bilder, er bildet also dieses Kunstmittel feiner aus als Boccaccio.

Die dramatische Darstellung wird mithin von Boccaccio zu Chaucer viel intensiver.

Es erübrigt, einen Blick auf das Verhältnis der kurzen zu den langen Bildern zu werfen. Hier finden sich typische Züge:

Die epischen Bilder streben nach „lang"; es verhält sich nämlich:

in Fil.: kurz : lang = 3 : 5 = 1 : $1^2/_3$
„ Tr.: = 2 : 4 = 1 : 2

Die dramatischen Bilder streben nach „kurz"; es verhält sich nämlich:

in Fil.: kurz : lang = 5 : 2 = $2^1/_2$: 1
„ Tr.: = 14 : 5 = $2^4/_5$: 1

Die typische Tendenz zeigt sich hier und dort bei Chaucer schärfer entwickelt als bei Boccaccio; der erstere ist ja immer stilreiner als der letztere, in der lyrischen Behäbigkeit wie in der dramatischen Behendigkeit.

Bisher wurden die Gesammtdichtungen der Betrachtung zugrunde gelegt. Die Construction zeigte typische und individuelle Züge. Als typisch ergab sich das numerische und quantitative Überwiegen der dramatischen Bilder über die epischen und damit eine große Lebendigkeit der Dichtungen; weiters das Überwiegen des dramatischen Bildes über das epische hinsichtlich der Einzellänge, was zur detaillierten Darstellung dort, zur summarischen hier, völlig stimmt; endlich dass innerhalb der beiden Kategorien die dramatischen Bilder nach kürzeren, die epischen Bilder nach längeren Formen streben, was mit dem starken Temperament des dramatischen Bildes, mit dem schwachen des epischen in Einklang steht. Als individuell ergab sich: erstens im allgemeinen, dass die jeweiligen typischen Tendenzen bei Chaucer schärfer zum Ausdruck gelangen, als bei Boccaccio, weil jener als Stilist feinfühliger ist im Vergleich mit diesem; zweitens im besonderen, dass Chaucer das dramatische Bild urgiert, Boccaccio das epische, sowohl quantitativ wie qualitativ, durch Zahl und Masse wie durch größere Abwechslung in der Länge, also durch formale Vielgestaltigkeit.

b) Die Compositionstheile.

Nun soll die Construction in den einzelnen Compositionstheilen untersucht werden.

Die sechs Compositionstheile rücken paarweise in eine engere Verbindung, indem Exposition und erregendes Moment die Einleitung, Verwicklung und Höhepunkt die steigende Handlung, Entwicklung und Lösung die sinkende Handlung ausmachen.

1. Masse der Bilder.

Betrachtet man das Verhältnis der epischen Bilder zu den dramatischen in diesen drei obersten Abschnitten der Gesammthandlung auf Grund des wichtigsten Kriteriums der Masse, so ergeben sich folgende Erscheinungen; es entfallen:

	in Fil.		in Tr.		
	auf ep. B.	auf dr. B.	auf ep. B.	auf dr. B.	
in der Einleitung:	184	224	182	308	Zeilen
„ „ steig. Hg.:	336	1544	365	3688	„
„ „ sink. Hg.:	996	2228	1260	2254	„

Daraus ergeben sich folgende Verhältnisse vom „ep. B.: dr. B.“:

	Fil.	Tr.
Einleitung:	$1 : 1^1/_5$	$1 : 1^2/_3$
steig. Hg.:	$1 : 4^3/_5$	$1 : +10$
sink. Hg.:	$1 : +2$	$1 : 1^4/_5$

Die generelle Physiognomie beider Dichtungen fällt sofort auf: in der Einleitung überwiegt das dramatische Bild schwach, in der steigenden Handlung stark, in der sinkenden Handlung wieder nur schwach. Die Lebendigkeit der Darstellung bewegt sich demnach in einer an- und absteigenden Curve. Vergleicht man die beiden Dichter, so bemerkt man dass die Curve Boccaccios sanft steigt und fällt, diejenige Chaucers jäh steigt und schroff fällt. Es beträgt der Abstand zwischen den beiden ersten Abschnitten bei Boccaccio $3^2/_5$, bei Chaucer $8^1/_3$; zwischen den beiden letzten bei Boccaccio $2^3/_5$, bei Chaucer $9^1/_5$.

Schon in der Einleitung setzt Chaucer dramatischer ein ($1^1/_5 : 1^2/_3$), in der steigenden Handlung schlägt er Boccaccio um mehr als das Doppelte ($4^3/_5 : +10$) und fällt in der sinkenden Handlung unter Boccaccio herab ($+2 : 1^4/_5$). Die Vorliebe Boccaccios für die sinkende, die Chaucers für die

steigende Handlung, des ersteren Weichheit und des letzteren Energie in der Darstellung verräth sich auch in diesen technischen Details.

Geht man tiefer in die Einzelheiten, so zeigt sich, dass das Anschwellen des dramatischen Bildes zwar nicht bei Boccaccio, aber bei Chaucer bereits *innerhalb der Einleitung* zu erkennen ist. Sie zerfällt in die Exposition und in das erregende Moment. Es verhält sich nun:

bei Bocc.	in der Exp.: ep. B. : dr. B.	= 32 : 40	= 1 : $1\frac{1}{5}$
	im err. Mom.:	= 152 : 184	
bei Ch.	in der Exp.: ep. B. : dr. B.	= 35 : 42	= 1 : $1\frac{1}{5}$
	im err. Mom.:	= 147 : 266	= 1 : $+1\frac{3}{4}$

Weiters zeigt sich, dass das Abschwellen des dramatischen Bildes bei beiden Dichtern, besonders aber bei Chaucer auch *innerhalb der sinkenden Handlung* zu bemerken ist. Sie zerfällt in die Entwicklung und Lösung. Es verhält sich nun:

bei Bocc.	in der Entw.: ep. B. : dr. B.	= 860 : 1956	= 1 : $2\frac{1}{4}$
	in der Lösg.:	= 136 : 272	= 1 : 2
bei Ch.	in der Entw.: ep. B. : dr. B.	= 1043 : 2072	= 1 : 1
	in der Lösg.:	= 217 : 182	= $1\frac{1}{6}$: 1

Wieder kommen also bei Chaucer die Tendenzen schärfer als bei Boccaccio zur Geltung.

Die *steigende Handlung* zerfällt in die Verwicklung und in den Höhepunkt. Da in der ersteren die Handlung bewegter, im letzteren ruhiger ist, dort mehr zur Action, hier mehr zur Situation neigt, so versteht es sich von selbst, dass in der Verwicklung das dramatische Bild eine viel größere Rolle spielt als im Höhepunkt. Diesen generellen Unterschied weisen auch beide Dichtungen gemeinsam auf. Doch innerhalb desselben zeigt sich ein gradueller Unterschied von stark individueller Bedeutung. Es verhält sich nämlich:

bei Bocc.	in der Verw.: ep. B. : dr. B.	= 88 : 1200	= 1 : $13\frac{1}{2}$
	im Höhep.:	= 248 : 344	= 1 : $1\frac{2}{5}$
bei Ch.	in der Verw.: ep. B. : dr. B.	= 162 : 2547	= 1 : $15\frac{3}{8}$
	im Höhep.:	= 203 : 1141	= 1 : $5\frac{3}{5}$

Demnach lässt Boccaccio die erregte Verwicklung im ruhigen Höhepunkt sanft ausklingen, während bei Chaucer die Erregung der Verwicklung im Höhepunkte zwar geschwächt, aber noch deutlich nachklingt.

2. Einzellänge der Bilder.

Bisher wurde die Masse der Bilder als Kriterium für die Aufweisung der constructiven Unterschiede zwischen den einzelnen Theilen der Composition verwendet. Nun so die Einzellänge der Bilder hiezu herangezog werden. Die Bilder sind kurz, mittellang oder lang. Fa man die beiden letzteren Kategorien gegenüber der erste zusammen als längere gegen kürzere Bilder, so spiegelt s in deren Verhältnis die Lebhaftigkeit des Bildwechs je mehr die längeren die kürzeren überwiegen, desto ruhi wirkt das constructive Ensemble, und umgekehrt, je weni die längeren die kürzeren überwiegen, desto lebhafter wi dasselbe.

Betrachtet man die epischen Bilder, so verhalt sich die kürzeren zu den längeren:

	bei Fil.	bei Tr.
in der steig. Hg.:	wie 1 : 5 = 1 : 5	2 : 7 = 1 : 3 1/2 =
„ „ sink. Hg.:	„ 1 : 12 = 1 : 12	0 : 16 = 0 : ∞

Demnach ist im epischen Bilde die steigende Handlun lebhafter, die sinkende ruhiger gearbeitet u. zw. generell i beiden Dichtungen. Dabei zeigt sich in gradueller A wieder ein individueller Unterschied: Chaucer verhilft de typischen Tendenzen zu schärferem Ausdruck als Boccacci er ist lebhafter in der steigenden, ruhiger in der sinkende Handlung als sein Vorläufer.

Betrachtet man die dramatischen Bilder, so verhalten sich die kürzeren zu den längeren:

	bei Fil.	bei Tr.
in der steig. Hg.:	wie 2 : 12 = 1 : 6	11 : 16 = 1 : 1 1/2
„ „ sink. Hg.:	„ 1 : 12 = 1 : 12	1 : 12 = 1 : 12

Auch im dramatischen Bild ist die steigende Handlung lebhafter, die sinkende ruhiger gearbeitet, auch dies ist ein genereller Unterschied und auch hier zeigt sich eine indi-

viduelle Differenzierung gradueller Art, indem Chaucer die steigende Handlung viel lebhafter gestaltet als Boccaccio — es ist ja seine Lieblingspartie und er hat das stärkere Temperament, während sich in der ihm gleichgiltigen, sinkenden Handlung kein Unterschied zu seinem Vorbilde einstellt.

Fasst man zusammen, so ergeben sich für das minderwichtige epische Bild nur kleine Unterschiede, jedoch in beiden Partien, für das wichtigere dramatische Bild stellt sich ein großer Unterschied ein, aber nur in der für Chaucer wichtigen Partie. Generelle wie individuelle Tendenzen treten mit gleicher Deutlichkeit zutage. In der Mischung der epischen und dramatischen Bilder offenbarte sich also auch in den einzelnen Theilen der Composition deren genereller Charakter; zudem verriethen die graduellen Unterschiede zwischen diesen Compositonstheilen die individuellen Einflüsse der beiden Dichter.

c) Der Umbildungsprocess.

Die Untersuchung der Construction der beiden Epen, d. h. ihres Aufbaues in epischen und dramatischen Bildern gieng bisher darauf aus, von jeder der beiden Dichtungen eine absolute Charakteristik in constructiver Hinsicht zu geben und die Eigenart der einzelnen durch die Vergleichung beider deutlicher heraustreten zu lassen. So sollte in dem fertigen Werk dessen Wesen und seines Schöpfers Art sich widerspiegeln. Auf die Wirkungen der vollendeten Dichtung zielt ja der Dichter ab. Deswegen ist es die erste Aufgabe der Wissenschaft absolute Kritik zu üben.

Nun aber soll die genetische Kritik zu Worte kommen. Direct geschieht das freilich nur für den Nachbildner Chaucer. Was er von Boccaccio übernimmt — unverändert oder ändernd, — was er fallen lässt, was er neu hinzufügt, das steht hier in Frage. Doch dadurch wird auch Boccaccio mitcharakterisiert.

α) Summarische Übersicht.

Der Umbildungsprocess von Filostrato zu Troilus in Hinblick auf die Construction verräth sich schon in den summarischen Ziffern:

Fil. hat 53 Bilder mit 5512 Zeilen
Tr. „ 72 „ „ 8057 „

Es verfügt demnach Troilus über 19 Bilder (= +
und 2545 Zeilen (= —$^1/_2$) mehr als Filostrato.

Dies ist das Ergebnis mannigfacher Veränderungen der Vorlage: sie sind theils negativer Art (u. zw. stär wenn Chaucer ganze Bilder seiner Vorlage fallen lä schwächer, wenn er übernommene Bilder kürzt), theils p tiver Art (u. zw. stärker, wenn er ganze Bilder neu dict schwächer, wenn er übernommene Bilder erweitert), th variierender Art (wenn er zwei Bilder der Vorlage in einziges zusammenzieht.) Überschaut man diese Verän rungen in ihren summarischen Resultaten, so werden:

fallen gelassen:	5	Bilder	mit	380	Zeilen
verkürzt:	16$^1/_2$	„	um	640	„
bei einem Verlust von:	5	Bildern	und	1020	Zeilen

Ferner werden:

neugedichtet:	26$^1/_2$	Bilder	mit	2079	Zeilen
erweitert:	28$^1/_2$	„	um	1486	„
bei einem Gewinn von:	26$^1/_2$	Bildern	und	3565	„

Endlich werden zweimal je zwei Bilder der Vorlag eines zusammengezogen und wird ein Bild der Vorlag der zweiten Hälfte eines anderen Bildes untergebracht, zu einem Verlust von 2$^1/_2$ Bildern führt.

Demnach stellt sich ein definitiver Gewinn von 19 Bil und von 2545 Zeilen heraus.

Von den	53	Bildern der Vorlage werden
fallen gelassen:	5	Bilder (also eine Vermind. um —
wonach verbleiben:	48	Bilder
dazu kommen neu:	26$^1/_2$	„ („ „ Vermehr. „ +
was erzielt:	74$^1/_2$	Bilder
davon fallen ab:	2$^1/_2$	„ (durch Zusammenziehun
somit verbleiben:	72	Bilder.

Von den	5512	Zeilen der Vorlage werden
unterdrückt	1020	„ (also eine Vermind. um
es bleiben:	4492	Zeilen
es treten hinzu:	3565	„ („ „ Vermehr. „ +
was ergibt:	8057	Zeilen.

Die Veränderungen sind also de facto viel stärker als die summarischen Verhältniszahlen

für Bilder 53 : 72 = 1 : —1 1/8
" Zeilen 5512 : 8057 = 1 : —1 1/2

andeuten.

Verhältnismäßig gering sind die Veränderungen an den Bildern, stark an den Zeilenmassen, also innerhalb der Bilder. Es zeigt sich eben schon hier, dass Chaucer am äußeren Organismus der Vorlage wenig ändert trotz der bedeutenden inneren Umbildung.

β) Die epischen und dramatischen Bilder in den Dichtungen.

Es fragt sich nun, wie sich die Veränderungen innerhalb der beiden Kategorien der Bilder, der epischen und dramatischen vollziehen.

Dabei sind vor allem die geringen Umformungen von epischen Bildern zu dramatischen und umgekehrt in Betracht zu ziehen.

Es findet sich ein Übergang

von ep. zu dram. : in Verwicklg. 2 : 1 zu Va (48 : 42 = —6)
2 " VIII (40 : 49 = +9)
in Entwicklg. 3 : 10 wird verschmolzen mit XIa (20 : 9)
von dram. zu ep. : in Verwicklg. 3 : VII zu 2 (32 : 8 = —24).

1. Zahl der Bilder.

Zuerst möge der Umbildungsprocess bloß an der Zahl der epischen und dramatischen Bilder, also ganz äußerlich veranschaulicht werden.

An epischen Bildern hat Filostrato 22, Troilus 28 (also um 6, d. i. um ein starkes Viertel mehr). Davon sind nur 18 einander gleichzusetzen. Verloren gegangen sind 4 (u. zw. 1 absolut, 1 durch Umwandlung in ein dramatisches, 1 durch Angliederung an ein dramatisches und 1 durch Verschmelzung mit einem epischen); gewonnen wurden 10 (u. zw. 9 absolut und 1 durch Umwandlung eines dramatischen in ein episches).

An dramatischen Bildern hat Filostrato 31, Troilus 44 (also um 13, d. i. um stark Zweifünftel mehr). Davon sind

nur 23 einander gleichzusetzen. Verloren gegangen sinc (u. zw. 4 absolut und 1 durch Umwandlung eines dran tischen in ein episches); gewonnen wurden 20 (u. zw. 18 absolut und 1$^1/_2$ durch Umwandlung zweier epischer dramatische). Der Gewinn von 15 Bildern wird formal 13 herabgedrückt, indem einmal 2 dramatische zu ein halben, das anderemal 1 zu einem halben Bilde durch A gliederung verschmelzen.

Der Unterschied in der Behandlung der epischen u dramatischen Bilder betreffs ihrer Zahl ist also viel grö als die summarischen Ziffern andeuten. Fasst man die Ein ergebnisse zusammen, so enthüllt sich folgende Bewegu

Von 22 ep. B. der Vorlage	werden	18	beibehalten,	also			
„ 31 dr. „ „ „	„	23	„	„			
„ 22 ep. „ „ „	geht	1	absolut verlor.	„			
„ 31 dr. „ „ „	gehen	4	„ „	„			
„ 28 ep. „ „ Umdichtung	sind	9	„ neu,	„			
„ 44 dr. „ „ „	„	18$^1/_2$	„ „	„			

Die Veränderungen an den epischen Bildern sind viel geringer als an den dramatischen. Dort wird viel m erhalten als hier, dort geht fast nichts verloren, hier imme ein Achtel, dort beträgt die Vermehrung nur ein Dri hier zwei Fünftel. Dadurch erweist sich Chaucers dra tische Arbeit als viel intensiver im Vergleich mit se epischen. Seine Tendenz geht sichtlich auf das dramatis Bild.

2. Masse der Bilder.

Die Bildmasse wird durch den geistigen Gehalt dessen Darstellung bestimmt. Das Kriterium der Masse w also schon intimer als das mehr technisch-formale der Z

Die Zeilenmasse der epischen Bilder beträgt:

bei Fil.: 1516

„ Tr.: 1807

Die Vermehrung beträgt demnach —$^1/_5$ (= 291 Zeil

Genau betrachtet sind aber bei der Umdichtung

verloren gegangen:	32	Zeil. durch Abfall ganzer Bi
	191	„ „ Verkürz. v. Bilc
	108	„ „ Umbild. v. ep. B
also im ganzen:	331	Zeil. (= $^2/_9$):

aber gewonnen wurden: 434 Zeil. durch Zudichtung ganzer Bilder
180 „ „ Erweiter. v. Bildern
8 „ „ Umbild. eines dr. B. zu einem ep.

also im ganzen: 622 Zeil. (= $^{2}/_{5}$).
Abzüglich des Verlustes: 331 „

beträgt der Zuwachs: 291 Zeilen.

Die Bewegung ist also keine große: $^{2}/_{9}$ Verlust wird durch $^{2}/_{5}$ Gewinn zu einem definitiven Gewinn von $-^{1}/_{5}$ aufgewogen. Im einzelnen verhält sich:

Abfall	:	Zudichtung	wie	32 : 434 = +402
Verkürzung	:	Erweiterung	„	191 : 180 = — 11
dram. Umbildung	:	ep. Umbildung	„	108 : 8 = —100

Der Gewinn entsteht hauptsächlich durch Zudichtung, der Verlust durch Umbildung ins Dramatische, während Verkürzung und Erweiterung sich das Gleichgewicht halten.

Die Zeilenmasse der **dramatischen Bilder** beträgt:

bei Fil.: 3996
„ Tr.: 6250.

Die Vermehrung beträgt demnach 2254 Zeilen = $-^{3}/_{5}$.

Genau betrachtet, sind aber bei der Umdichtung verloren gegangen: 348 Zeil. durch Ausfall ganz. Bilder
419 „ „ Verkürz. v. Bildern
32 „ „ Umbild. eines dr. B. zu einem ep.

also im ganzen: 799 Zeil. (= $^{1}/_{5}$);
aber gewonnen wurden: 1645 Zeil. durch Zudichtung ganzer Bilder
1297 „ „ Erweiter. v. Bildern
111 „ „ Umbild. von ep. B. zu dr.

also im ganzen: 3053 Zeil. (= $+^{3}/_{4}$).
Abzüglich des Verlustes: 799 „

beträgt der Zuwachs: 2254 Zeilen.

Die Bewegung ist eine sehr große: $^{1}/_{5}$ Verlust wird durch $+^{3}/_{4}$ Gewinn zu einem definitiven Gewinn von $-^{3}/_{5}$ aufgewogen.

Im einzelnen verhält sich:

Abfall	: Zudichtung	= 348 : 1645 = +129
Verkürzung	: Erweiterung	= 419 : 1297 = + 87
ep. Umbildung	: dram. Umbildung	= 32 : 111 = + 7

Der Gewinn ergibt sich aus allen drei Arten von V änderungen und zwar absolut genommen am stärksten dur Zudichtung, um $^1/_3$ schwächer durch Erweiterung, schwa durch Umbildung.

In der quantitativen Umarbeitung sowohl der epische wie der dramatischen Bilder erweist sich somit Chauc als „Dramatiker“:

Er vermehrt definitiv die epischen Bilder bloß um —^{1} die dramatischen aber um — $^3/_5$, bevorzugt also relativ d letzteren dreimal stärker als die ersteren.

Er verhält sich zu den epischen Bildern seiner Vorla viel conservativer als zu den dramatischen: er verminde nämlich die epischen Bilder um $^2/_9$ der Masse, die dram tischen um $^1/_5$ der Masse, also beide relativ fast um d Gleiche; aber er vermehrt die epischen Bilder um $^2/_5$ de Masse, die dramatischen um +$^3/_4$ der Masse, also die dram tischen relativ doppelt stärker als die epischen.

Er bildet stark vom Epischen ins Dramatische u (3 Bilder mit 83 Zeilen), sehr schwach vom Dramatische ins Epische (1 Bild mit 8 Zeilen).

Er verringert — in toto — die epischen Bilder (u 11 Zeilen), erweitert aber gar sehr die dramatischen Bilde (um 878 Zeilen).

Er ändert an den dramatischen Bildern stark dur Abwurf, den er in intensiver Zudichtung wieder weitau gutmacht.

In der Behandlung der Kunstformen individualisie sich demnach das künstlerische Schaffen aufs deutlichste man sieht förmlich in die Arbeitsstätte des Dichters hine

γ) Die epischen und dramatischen Bilder in den Compositionstheilen.

Bisher wurden die beiden Dichtungen in ihrer Totalit auf die Art, Zahl und Länge ihrer Bilder summarisch unte sucht. Es fragt sich nun, wie sich die einzelnen Theile d Composition innerhalb jeder Dichtung zu dieser künstle schen Umarbeit verhalten.

1. Die Exposition.

Fil.		Tr.		
1.	32 =	1.	35 =	+3
I.	40 =	I.	42 =	+2

In Art und Zahl der Bilder besteht kein Unterschied, in ihrer Länge nur ein minimer.

2. Das erregende Moment.

I.	80 =	I.	133 =	+53	(erweitert um 2/3)
II.	40 =	II.	49 =	+ 9	(„ „ —1/4)
1.	16 =	1.	42 =	+26	(„ „ 1 1/2)
III.	64 =	III.	84 =	+20	(„ „ —1/3)
2.	136 =	2.	105 =	—31	(gekürzt „ —1/4)

In Art und Zahl der Bilder besteht kein Unterschied, wohl aber in ihrer Länge.

Die dramatischen Bilder sind insgesammt erweitert, zusammen (Fil. : Tr. = 184 : 266 = 1 : —1 1/2) um 82 Zeilen = —1/2.

Von den epischen Bildern erfährt das eine eine Erweiterung von 26 Zeilen, das andere eine Kürzung um 31 Zeilen, so dass sich eine unbedeutende Verschiebung um – 5 Zeilen ergibt.

Im ganzen charakterisiert sich der erregende Moment bei Chaucer durch stärkere Herausarbeitung des dramatischen Elementes.

3. Die Verwicklung.

Sie ist viergliedrig.

a) Erste Stufe.

I. 264 = I. 546 = +282 (erweitert ums Doppelte)

Art und Zahl der Bilder bleibt unverändert, doch wird das eine dramatische Bild an Länge mehr als verdoppelt. Das dramatische Element erfährt dadurch eine mächtige Stärkung.

b) Zweite Stufe.

II.	272 =	II.	546 =	+274	(erweitert ums Doppelte)
III.	88 =	III.	217 =	+129	(„ „ 2 1/2fache)
		IV.	91 =	++ 91	
		1.	28 =	++ 28	
1.	48 =	Va.	42 =	— 6	(verkürzt „ 1/8)

Die Veränderungen sind hier sehr stark: an Bildern dichtet Chaucer ein dramatisches neu hinzu und formt ein episches in ein dramatisches um; außerdem werden die übernommenen dramatischen Bilder gewaltig erweitert. So wird der dramatische Bestand dieser Stufe wesentlich gehoben: die dramatischen Bilder vermehren sich von 2 auf $3\frac{1}{2}$ Stück, von 360 auf 896 Zeilen, also ums $2\frac{1}{2}$fache. Hingegen tritt das epische Element im Verhältnis zu der ohnehin spärlichen Vertretung in der Vorlage noch stark zurück, indem nun bloß ein kurzes, neues, episches Bild die epische Kategorie schwach vertritt.

In der zweiten Stufe erfährt mithin das dramatische Element eine noch mächtigere Steigerung als in der ersten.

c) Dritte Stufe.

Fil.			Tr.				
IV. 84 V. 100	=	Vb.	119	=	—65	(verkürzt	um $\frac{1}{3}$)
VI. 48	=	VI.	79	=	+31	(erweitert	„ $\frac{2}{5}$)
VII. 32	=	2.	8	=	—24	(verkürzt	„ $\frac{1}{4}$)
VIII. 80	=	VII.	123	=	+43	(erweitert	„ $\frac{1}{2}$)
2. 40	=	VIII.	49	=	+ 9	(„	„ $\frac{1}{4}$)

Die Veränderungen sind mannigfach, gleichen sich aber in ihrer Totalwirkung so ziemlich aus.

Von den dramatischen Bildern werden zwei in die zweite Hälfte des Schlussbildes der zweiten Stufe zusammengezogen, wird e i n e s episch, bleiben nur zwei als solche erhalten und das einzige epische Bild wird dramatisch, so dass aus 5 dramatischen Bildern $3\frac{1}{2}$ werden und dass statt des einen epischen Bildes ein anderes erscheint. Dabei wird die gesammte dramatische Zeilenmasse von 344 auf 370, also nur unmerklich gehoben, die epische von 40 auf 8 bis zum fast völligen Verschwinden vermindert. Bezeichnenderweise tritt bei der Umformung des epischen Bildes zum dramatischen eine Vermehrung um $\frac{1}{4}$, im umgekehrten Falle eine Verminderung um $\frac{3}{4}$ der Masse ein.

d) **Vierte Stufe.**

Hier hat Chaucer sein Vorbild völlig verlassen und ichtet neu.

Fil.	Tr.
IX. 88	IX. 51
X. 144	X. 57
	XI. 32
	XII. 49
	3. 14
	XIII. 82
	XIV. 3
	XV. 27
	XVI. 42
	XVII. 42
	XVIII. 14
	XIX. 147
	4. 28
	XX. 189
	5. 84

Da hier völlig freie Dichtung vorliegt, so ist der Abschnitt besonders wertvoll für Chaucers Eigenart. Diese drängt ihn nach der dramatischen Seite. Er bringt nicht nur dreimal mehr Dramatisches im Vergleich mit der Vorlage, er construiert auch äußerst wirkungsvoll: statt weniger und langer, baut er viele und kurze dramatische Bilder, die in rascher Folge einander ablösen und dadurch die dramatische Intensität des Abschnittes ungemein steigern.

4. Der Höhepunkt.

Er ist dreigliedrig.

a) **Erste Stufe.**

Fil.	Tr.
	1. 42
	I. 48
	II. 92
	III. 56
1. 32	IVa. 210
I. 64	b. 245

II. 152 =	IVc. 329 =		+177
2. 32 =	2. 28 =		— 4
	V. 28 =	++	28
III. 64 =	VI. 84 =	+	20

Die Veränderungen sind sehr stark.

Zu Anfang lässt Chaucer 2 Bilder mit 96 Zeile
um 5 Bilder mit 693 Zeilen freier Dichtung zu br
Hier verhält sich:

bei Fil. ep. : dr. = 32 : 64 = 1 : 2
„ Ch. = 42 : 651 = 1 : $15^1/_2$

Dann erst kehrt er zur Umdichtung seiner Vorlag
deren 248 Zeilen zu 469 Zeilen fast verdoppelt werde
Vermehrung kommt nur den dramatischen Bildern
wovon das erste der Vorlage dem vierten der Umdich
gegliedert wird, während ein zweites neu gedichtet w
eine epische Bild erleidet sogar einen kleinen Zeile

Somit erfährt in der ersten Stufe des Höhe
das dramatische Element eine gewaltige Steigerung
über der Vorlage.

b) Zweite Stufe.

Fil.	Tr.		
IV. 64 =	VII. 49 =	—15	Verminderung um -
3. 176 =	3. 91 =	—85	„ „

Art und Zahl der Bilder bleiben unverändert,
tritt durchaus Verkürzung ein u. zw. doppelt so
Epischen als im Dramatischen.

Die Einschränkung des Epischen charakterisie
Partie.

c) Dritte Stufe.

Fil.	Tr.		
4. 8 =	4. 42 =	+34	Vermehrung um das 5fa

Dieser unorganische Anhang wird von Chau
stark erweitert, was bei seiner absoluten Geringf
jedoch für die Gesammtstructur nicht ins Gewicht

5. Die Entwicklung.

Sie ist dreigliedrig.

a) **Erste Stufe.**

Fil.	Tr.		
1. 96 =	1. 112 =	+ 16	(Vermehrung um $1/6$)
2. 80 =	2. 77 =	— 3	
I. 128 =	I. 126 =	— 2	
II. 288 =	II. 315 =	+ 27	(„ „ $1/10$)
III. 64 =	III. 70 =	+ 6	(„ „ $1/10$)
IV. 76 =	IV. 77 =	+ 1	
V. 108 =	V. 140 =	+ 32	(„ „ $1/3$)
	VI. 140 =	++140	
VI. 40 =	VII. 42 =	+ 2	
VII. 432 =	VIII. 574 =	+141	(„ „ $1/3$)

Die Veränderungen sind verhältnismäßig gering. Art und Zahl der Bilder, sowie ihre Reihenfolge bleibt unverändert, abgesehen von einer Vermehrung der dramatischen Bilder um eines. Auch die Längendifferenzen sind geringfügig bis auf die starke Erweiterung des dominierenden dramatischen Schlussbildes. So bedeutet denn die Umbildung auch hier im allgemeinen eine mäßige Steigerung des dramatischen Elementes.

b) **Zweite Stufe.**

Fil.	Tr.		
3. 112 =	3. 91 =	— 21	(Kürzung um $-1/5$)
	4. 105 =	++105	
4. 56 =	5. 84 =	+ 28	(Erweiterung um $1/2$)
VIII. 144 =	IX. 154 =	+ 10	
5. 80 =	6. 77 =	— 3	
6. 176 =	7. 175 =	— 1	
7. 64 =	8. 84 =	+ 20	(„ „ $-1/3$)
IX. 208 =	X. 245 =	+ 37	(„ „ $+1/6$)
	9. 84 =	++ 84	

Die Veränderungen sind hier mehr qualitativer als quantitativer Natur: zwei neue epische Bilder werden eingeschoben, die Kürzungen und Erweiterungen sind aber im Ergebnis geringfügig. So erfährt das dramatische Element eine Vermehrung von 352 Zeilen auf 399 Zeilen, also nur um $+1/7$, während das epische — meist durch Neudichtung — von 488 Zeilen auf 700 Zeilen, also um $+2/5$ anschwillt.

c) Dritte Stufe.

Fil.		Tr.		
8. 106	=	10. 84	=	— 22 (Kürzung um $^1/_5$)
9. 70	=	11. 49	=	— 21 („ „ —$^1/_3$)
10. 20 Xa. 188	=	XI a. 56	=	—152 („ „ das fast 4f
b. 228	=	b. 133	=	— 95 („ „ +$^2/_5$)
XI. 52	‖	12. 21		

Die Veränderungen sind stark. Einmal lässt Ch das dramatische Schlussbild der Vorlage fallen, um dessen ein episches anzufügen. Dann kürzt er alle der Vorlage, u. zw. die epischen von 176 Zeilen auf 133 Z also um $^1/_4$, die dramatischen von 436 Zeilen auf 189 Z also um +$^2/_5$, und lässt er ein kurzes episches Bil dem folgenden dramatischen verschmelzen.

So zeigt denn diese Stufe bei Chaucer eine gew Verkümmerung: sie schrumpft im ganzen fast auf die zusammen (664 : 343 Zeilen), im Epischen auf $^3/_4$, im I tischen gar auf $^2/_5$.

6. Die Lösung.

Sie ist zweigliedrig.

a) Erste Stufe.

Fil.		Tr.		
I. 160	=	I. 105	=	—55 (Kürzung um $^1/_3$)
1. 80	=	1. 98	=	+18 (Erweiterung um —
2. 24	=	2. 28	=	+ 4 („ „ $^1/_6$
II. 112	=	II. 77	=	—35 (Kürzung um —$^1/_3$)

Trotzdem Art und Zahl der Bilder sich unveränd halten haben, sind die Veränderungen bedeutsa dramatischen Bilder erleiden durch Kürzung einen von $^1/_3$, während die epischen durch Erweiterung gewinnen.

Diese Partie zeichnet sich also durch Eindämm dramatischen und Vorschieben des epischen Element

b) Zweite Stufe.

Fil.		Tr.		
3. 32	=	3. 63	=	+31 (Erweiterung ums Dopp
		4. 28	=	++28

Diese Partie ist rein-episch und erfährt durch gewaltige Erweiterung, wie durch Umdichtung bei Chaucer eine Verdreifachung der Länge der Vorlage. Das epische Element wird gewaltig herausgearbeitet.

Fasst man die Ergebnisse des Umbildungsprocesses auf dem Gebiete der einzelnen Compositionstheile zusammen, so zeigt sich:

1. dass in der Exposition keine Veränderungen vorgenommen worden sind;

2. dass im erregenden Moment, in der Verwicklung, im Höhepunkt und im ersten Theile der Entwicklung von Chaucer die dramatische Wirkung gesucht wird, u. zw. hauptsächlich in positiver Art dadurch, dass den dramatischen Bildern ein größerer Spielraum zugewiesen wird, als denselben im Vorbild zur Verfügung gestanden ist, sei es durch Erweiterung oder durch Neudichtung;

3. dass in den übrigen Theilen der Entwicklung und besonders in der Lösung von Chaucer die epische Wirkung gesucht wird u. zw. sowohl durch immer stärkeres Eindämmen des dramatischen Bildes und durch immer kräftigeres Herausarbeiten des epischen Bildes, also in negativer und positiver Art.

Chaucers Vorliebe für die steigende Handlung und Abneigung gegen die sinkende offenbaren sich hierin auf das deutlichste: dort urgiert der Dichter das absolut wirksamere und ihm individuell angenehmere Kunstmittel, das dramatische Bild, hier das unwirksamere und ihm individuell unangenehmere Kunstmittel, das epische Bild. Gefühlsmomente und Kunstverstand vereinigen sich bei Chaucer zur Erreichung der angestrebten Wirkungen, die dann — positiv oder negativ — um so schärfer sich einstellen.

2. Das epische und dramatische Element.

Die stilistische Darstellung im Epos ist von zweierlei Art: entweder indirect, indem der Dichter erzählt, oder direct, indem der Dichter hinter seinen redenden Figuren verschwindet; sie ist also episch oder dramatisch.

Vergleicht man die beiden Dichtungen in Bezug auf das summarische Verhältnis dieser beiden Elemente, so zerfallen:

in Fil.: die 5512 Verse in 2058 epische und 3454 dramat.
„ Tr.: „ 8057 „ „ 3194 „ „ 4863 „

Demnach verhält sich:

in Fil.: ep.: dr. = 1 : 1 $^{2}/_{3}$
„ Tr.: = 1 : 1 $^{1}/_{2}$

Der sentimentale Boccaccio stellt also unmittelbarer, directer, dramatischer dar als der humoristische Chaucer. Das ist begreiflich: Boccaccio nimmt an seinem Stoff einen viel persönlicheren Antheil als Chaucer, der über seinen Stoff steht und denselben objectiver ausprägt.

a) **Das epische und dramatische Element in den Compositionstheilen.**

Es fragt sich nun, wie sich das Verhältnis der beiden Elemente in den einzelnen Compositionstheilen gestaltet.

Von vorneherein ist klar, dass in jenen Theilen, wo die fabulistische Tendenz überwiegt, das epische Element stärker vertreten ist, also in der Exposition, im erregenden Moment und in der Lösung, dass aber dort, wo die psychologische Tendenz überwiegt, das dramatische Element stärker vertreten ist, also in der Verwicklung und Entwicklung. Im Höhepunkt, als dem Knotenpunkt der äußeren und inneren Entwicklung, müssen sich beide Tendenzen harmonisch verbinden, werden sich also die beiden Elemente symmetrisch im Gleichgewichte befinden. Dies sind Erscheinungen genereller Art. Nur gradweise wird sich hier der Einfluss der Persönlichkeit des Dichters äußern können. Es verhält sich nun thatsächlich:

a) in den fabulistischen Partien:

in Fil.: ep.: dr. = 492 : 324 = 1 $^{1}/_{2}$: 1
„ Tr.: = 624 : 265 = 2 $^{1}/_{3}$: 1

b) in den psychologischen Partien:

in Fil.: ep.: dr. = 1265 : 2839 = 1 : +2 $^{1}/_{4}$
„ Tr.: = 1945 : 3879 = 1 : −2

c) im fabulistisch-psychologischen Höhepunkt:

in Fil.: ep.: dr. = 301 : 291 = +1 : 1
„ Tr.: = 625 : 719 = 1 : +1

Vergleicht man die beiden Dichter, so zeigt Boccaccio sich als stärkerer „Dramatiker“, weil er in den fabulistischen Partien das epische Element minder überwiegen lässt als

Chaucer und weil er in den psychologischen Partien das dramatische Element stärker überwiegen lässt als Chaucer, der sich somit als der stärkere „Epiker“ erweist. Hält man die beiden Partien gegeneinander, so ist ihr stilistischer Unterschied bei Boccaccio geringer ($1^1/_2 : 1$; $1 : +2^1/_4$, also eine Differenz von $+3^3/_4$), bei Chaucer stärker ($2^1/_8 : 1$; $1 : -2$, also eine Differenz von $-4^1/_8$). Demnach stilisiert Chaucer markanter als Boccaccio: der Subjectivismus des Italieners wirkt ausgleichend, die Objectivität des Engländers trennend in den compositionellen Artgruppen. Dazu kommt noch, dass der humoristische Chaucer zur Schilderung des Milieu, das ihm so wichtig wird, dass er es oft breit-genremäßig ausführt, eben viel mehr vom epischen Elemente braucht als Boccaccio, dessen sentimentale Tendenz seine Fabel weniger bodenständig gerathen lässt.

Dies die allgemeinen Erscheinungen.

Sieht man näher zu, so spielt in der Verwicklung die Eigenart der Fabel eine bedeutende Rolle. Der humoristische Chaucer gestaltet die Intrigue verwickelter. Dadurch wird ihm die äußere Handlung complicierter, die — weil im Bericht ausgeführt — mehr vom epischen Element beansprucht als die einfachere Fabel bei Boccaccio. Deshalb verhält sich in der Verwicklung:

bei Bocc.: ep. : dr. = 266 : 1022 = 1 : —4
„ Ch.: = 837 : 1872 = 1 : +2

Aber nicht nur in diesem summarischen Verhältnis spiegelt sich der Gegensatz der beiden Dichter; viel feiner noch in den Einzelheiten. Die Verwicklung gliedert sich bei Boccaccio wie bei Chaucer in vier Theile. Dabei wäre als natürlich und wirkungsvoll zu erwarten, dass sich die Intrigue in ihrem Verlaufe schrittweise immer mehr verwickelt, dass also infolgedessen das epische Element gegenüber dem dramatischen gleichfalls schrittweise zunähme. Dies geschieht auch, aber bei Chaucer in viel stärkerem Maße als bei Boccaccio. Nimmt man je zwei Theile der Verwicklung zusammen, so verhält sich:

in Verwickl. *a:* bei Bocc.: ep. : dr. = 131 : 541 = 1 : +4
„ „ *b:* „ „ = 135 : 481 = 1 : $3^1/_2$

in Verwickl. *a:* bei Ch.: ep. : dr. = 353 : 1117 = 1 : +3
" " *b:* " " = 484 : 755 = 1 : +1

Der relative Verlust am dramatischen Elemente ist b
Boccaccio sehr gering (von 4 zu $3^1/_2$ = $^1/_8$), bei Chauc
sehr stark (von 3 zu $1^1/_2$ = $^1/_2$).

Auch der Höhepunkt — wobei von dessen beide
seits kurzem, epilogartigem, ziemlich unorganischem dritt
Theil (Fil. : Tr. = 8 : 42) abgesehen werden muss — zei
charakteristische Unterschiede in seiner Bildung. Auf d
Haupttheil folgt bei Boccaccio eine Art von verkürzt
Wiederholung (1. : 2. = 344 : 240 = —$1^1/_2$: 1). In dieser übe
wiegt das dramatische Element das epische:

1. ep. : dr. = 211 : 133 = $1^1/_2$: 1
2. = 90 : 150 = 1 : $1^2/_3$

Mit dieser Wiederholung des wonnetrunkenen Bo
caccio weiß Chaucer sichtlich nichts Rechtes anzufange
Er verkürzt sie fast um die Hälfte (Bocc. : Ch. = 240 : 14
und lässt hier das epische Element das dramatische mächt
überwiegen, weil er fast nur das Thatsächliche aus sein
Vorlage herübernimmt:

ep. : dr. = 105 : 35 = 3 : 1

Somit ergibt sich eine sehr veränderte Physiognon
für den Höhepunkt:

Haupttheil:	Bocc.:	ep. : dr. = 211 : 133 =	$1^1/_2$	: 1
	Ch.:	= 520 : 642 =	1	: $1^1/_4$
Wiederholung:	Bocc.:	= 90 : 150 =	1	: $1^2/_3$
	Ch.:	= 105 : 35 =	3	: 1

In der Entwicklung offenbart sich — wie sch
früher — auch hier der enge Anschluss Chaucers an B
caccio. Ihre drei Theile weisen folgende Mischung
Elemente auf:

	Fil.	Tr.
1. ep. : dr.	= 418 : 894 = 1 : $2^1/_7$	483 : 1190 = 1 : !
2.	= 363 : 477 = 1 : —$1^1/_3$	500 : 599 = 1 : :
3.	= 218 : 446 = 1 : 2	125 : 218 = 1 : :

In der Lösung ergeben sich wieder Unterschiede. Sie zerfällt in zwei Theile. Im aufklärenden ersten überwiegt bei Boccaccio das dramatische Element, während dasselbe bei Chaucer dem epischen die Wage hält:

Bocc.: ep. : dr. = 161 : 215 = 1 : $1^1/_3$
Ch.: = 155 : 153 = 1 : 1

Der zweite, katastrophale Theil ist bei beiden Dichtern rein episch, jedoch bei Chaucer dreimal länger als bei Boccaccio.

So kommen die führenden Tendenzen auch in den Details der Lösung kräftig zum Durchbruch.

Überblickt man die Ergebnisse der Mischung des epischen und dramatischen Elementes sowohl für die Dichtungen im allgemeinen wie für deren Compositions-theile und -theilchen im besonderen, so zeigt sich, dass die Verwendung dieses Kunstmittels völlig in Einklang steht mit dem verschiedenen Charakter der beiden Dichtungen, respective ihrer verschiedenartigen Abschnitte, dass sich neben generellen auch individuelle Unterschiede ergeben und dass diese letzteren einzig aus der persönlichen Auffassung und Stimmung der Dichter erfließen. Zugleich hat sich für Chaucer ein feinerer Formsinn als für Boccaccio erwiesen, denn jener bringt die generellen Tendenzen zu schärferem Ausdruck als dieser.

b) Das epische und dramatische Element in den epischen und dramatischen Bildern.

Neben der Composition ist es die Construction, welche auf die Vertheilung des epischen und dramatischen Elementes sehr starken Einfluss nimmt. Dass in den epischen wie in den dramatischen Bildern beide Elemente vertreten sein können und dass in den epischen Bildern das epische Element, in den dramatischen Bildern das dramatische Element überwiegt, liegt auf der Hand. Da diese generellen Verhältnisse beiden Dichtungen gemeinsam sind, fragt es sich, wie sich dieselben im Einzelfalle individuell nuancieren. Es verhält sich:

in Fil.: in den ep. B.: ep.: dr. = 979 : 537 = $1^6/_7$: 1
„ „ dr. B.: = 1079 : 2917 = 1 : $2^3/_4$
„ Tr.: „ „ ep. B.: = 1186 : 621 = —2 : 1
„ „ dr. B.: = 2008 : 4242 = 1 : $2^1/_1$

Demnach zeigt Boccaccio auch hierin seine Tendenz nach dem dramatischen Elemente, und zwar in positiver Art darin, dass er es dort, wo es überwiegen soll, nämlich in den dramatischen Bildern, sehr stark vorschlagen lässt (1 : $2^3/_4$), in negativer Art darin, dass er es dort, wo es kärglich erscheinen soll, nämlich in den epischen Bildern, zu Ungunsten des epischen Elementes nur wenig eindämmt ($1^6/_7$: 1).

Anders verhält sich Chaucer: er lässt in den epischen Bildern das epische Element, in den dramatischen Bildern das dramatische Element, also das homogene dem heterogenen gleich stark überwiegen (und zwar je um das Doppelte). So entspricht er den generellen Tendenzen der Bildarten in dieser ausgleichenden Weise mit feinem Formgefühl.

Diese totalen Verhältnisse bedürfen nun einer specialisierten Untersuchung im Hinblick auf die Hauptttheile der Composition. Es hat sich hierin ein Unterschied zwischen den episch-fabulistischen Partien (der Exposition, des erregenden Moments und der Lösung) und den dramatisch-psychologischen Partien (der Verwicklung und Entwicklung) ergeben — bei seitlich stehendem episch-dramatischen, fabulistisch-psychologischem Höhepunkte. Diese Scheidung ist somit auch hier zugrunde zu legen, wo es sich fragt, ob und inwieweit das Mischungsverhältnis der beiden Elemente in den beiden Bildarten sich nach deren Lagerung in diesen drei verschiedenen Partien verändert.

1. Die episch-fabulistischen Partien.

Es verhält sich hier:

bei Bocc.: in ep. B.: ep. : dr. = 256 : 64 = 4 : 1
„ dr. B.: = 236 : 260 = 1 : $1^1/_{10}$
„ Ch.: „ ep. B.: = 298 : 101 = 3 : 1
„ dr. B.: = 326 : 164 = 2 : 1

Demnach ist der Unterschied der beiden Bildarten nach ihrem Mischungsverhältnis der beiden Elemente bei Boccaccio sehr stark (Spannweite: $5\frac{1}{10}$), bei Chaucer sehr schwach (Spannweite: 1). Boccaccio geht extrem vor, Chaucer gleicht aus: Boccaccio ist in den epischen Bildern sehr episch, in den dramatischen Bildern aber recht dramatisch gegen die Tendenz der Partie, während Chaucer im epischen Bilde zwar etwas weniger episch als Boccaccio ist, im dramatischen Bilde — der Tendenz der Partie entsprechend — das dramatische Element stark einschränkt. So weiß Chaucer als der feinere Künstler den epischen Grundton der Partie überall festzuhalten, ohne den Unterschied der Bildarten zu verwischen.

2. Die dramatisch-psychologischen Partien.

Es verhält sich hier:

bei Bocc.:	in ep. B.:	ep. : dr. =	611 : 337 =	$+1\frac{3}{4}$: 1
	„ dr. B.:	=	654 : 2502 =	1 : —4
bei Ch.:	in ep. B.:	=	755 : 450 =	$1\frac{2}{3}$: 1
	„ dr. B.:	=	1190 : 3429 =	1 : $2\frac{2}{3}$

Auch hier erweist sich Boccaccio (mit einer Spannweite von $5\frac{3}{4}$) extremer gegenüber dem mehr ausgleichenden Chaucer (mit einer Spannweite von $4\frac{1}{3}$). Boccaccio gelangt hiezu wieder durch seine Vorliebe für das dramatische Element, dem er natürlich in den dramatischen Bildern die Zügel schießen lässt, während Chaucer trotz seiner Mäßigung den dramatischen Grundton der Partie unter Wahrung der Eigenart der Bilder-Kategorien mit voller Deutlichkeit festhält.

Vergleicht man zusammenfassend die beiden verschieden gearteten Partien direct miteinander, so springt der Unterschied der beiden Dichter noch deutlicher ins Auge.

a) Das epische Bild.

Hierin verhält sich:

bei Bocc.:	in den ep. Part. : ep. : dr. =	4 : 1
	„ „ dr. „ : =	$+1\frac{3}{4}$: 1
bei Ch.:	in den ep. Part. : =	3 : 1
	„ „ dr. „ : =	$1\frac{2}{3}$: 1

Im epischen Bilde überwiegt also bei beiden Dichtern in beiden Partien das epische Element, u. zw. in den epi-

schen Partien stärker als in den dramatischen. Über diese generelle Gleichheit hinaus ergiebt sich nur ein gradueller Unterschied, indem Chaucer das epische Bild der epischen Partie etwas weniger episch gestaltet als Boccaccio, und auch das epische Bild der dramatischen Partie um ein Geringes dramatischer gestaltet als Boccaccio. Somit wird das epische Bild bei Chaucer durch einen stärkeren Einschlag dramatischen Elementes etwas lebhafter als es bei Boccaccio gewesen.

b) **Das dramatische Bild.**

Hierin verhält sich:

bei Bocc.:	in der ep. Part.:	ep. : dr. = 1 :	1 1/10
	„ „ dr. „ :	= 1 :	—4
bei Ch.:	in der ep. Part.:	= 2 :	1
	„ „ dr. „ :	= 1 :	2 2/3

Im dramatischen Bilde zeigt sich ein größerer individueller Unterschied zwischen den beiden Dichtern. Boccaccio schabloniert, indem er hier in beiden Partien das dramatische Element überwiegen lässt. Chaucer specialisiert: in der epischen Partie überwiegt das epische Element, in der dramatischen das dramatische.

Fasst man diese Erscheinungen zur Charakteristik der Dichter zusammen, so gewahrt man, dass Boccaccio allerdings quantitativ stärker im Dramatischen ist als Chaucer, dass aber Chaucer qualitativ besser im Dramatischen ist als Boccaccio. Durch weise und stil-sichere Vertheilung weiß sich der Engländer die kräftigere Wirkung seines dramatischen Elementes zu sichern. Er macht sein episches Bild überhaupt lebendiger, weil etwas weniger episch als sein Vorgänger, und er lässt die Tendenzen der Partien auf das wichtigere dramatische Bild einen viel größeren Einfluss gewinnen als Boccaccio. So gestaltet sich Chaucer seine diesbezüglichen künstlerischen Ausdrucksmittel wirksamer und erweist sich hiedurch als der feinere Stilist.

3. Der Höhepunkt.

Hier zeigt Boccaccio keinerlei wesentlichen Unterschied: in den epischen wie in den dramatischen Bildern verhält sich ep. : dr. = 1 : 1.

Hingegen ist der Unterschied bei Chaucer stark: es verhält sich:

in ep. Bildern: ep. : dr. = 133 : 70 = 2 : 1
„ dr. „ = 492 : 649 = 1 : 1⅓

Dies ist sehr bezeichnend. Weil im Höhepunkt sich keinerlei Tendenzen weder nach der epischen, noch nach der dramatischen Richtung hin einstellen, so wirken einzig und stark die Tendenzen der Bildart.

c) Der Umbildungs-Process.

Auch in Hinblick auf die stilistische Darstellung soll die Arbeit Chaucers genetisch betrachtet werden.

α) Summarischer Überblick.

1. Das epische Element.

Hievon hat:

Fil.: 2058 Zeilen
Tr. : 3194 „ , also um 1136 Zeilen mehr.

Theilt man nach epischen und dramatischen Bildern, so hat:

1. in den ep. B.: Fil. 979 Zeilen
Tr. 1186 „ , also um 207 Zeilen mehr;
2. in den dr. B.: Fil. 1079 Zeilen
Tr. 2008 „ , also um 929 Zeilen mehr.

2. Das dramatische Element.

Hievon hat:

Fil.: 3454 Zeilen
Tr.: 4863 „ , also um 1409 Zeilen mehr.

Theilt man nach epischen und dramatischen Bildern, so hat:

1. in den ep. B.: Fil.: 537 Zeilen
Tr. : 621 „ , also um 84 Zeil. mehr;
2. in den dr. B.: Fil.: 2917 Zeilen
Tr. : 4242 „ , also um 1325 Zeil. mehr.

Somit stellt sich für Chaucer überall eine Vermehrung heraus. Er vermehrt im allgemeinen:

das ep. Element um + ½
„ dr. „ „ + ⅖

Also er vermehrt das epische Element stärker als
dramatische. Das stimmt zum Humoristen, der seine Fa
durch feinere Intrigue verwickelter und durch genrehe
Behandlung des Milieu realistischer gestalten musste.

Er vermehrt das epische Element:

a) in ep. Bildern um $+\frac{1}{5}$
b) „ dram. „ „ fast das Doppelte.

Das stimmt zu seiner nothwendigen Vorliebe für
dramatische Bild, welches seinen Absichten künstlerisch
mehr entgegenkommt als das epische Bild. Daher auch h
die größere Veränderung.

Er vermehrt das dramatische Element:

a) in ep. Bildern um $-\frac{1}{6}$
b) „ dr. „ „ $-\frac{1}{2}$

Auch hier wieder die größere Veränderung im in
viduell wichtigeren dramatischen Bilde.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so erweist s
für das epische Bild die weitaus geringere Änderu
für das dramatische die weitaus größere u. zw. im einzel
derart, dass Chaucer am epischen Bild seiner Vorlage
epische Element etwas stärker vermehrt als das dramatis
($+\frac{1}{5} : -\frac{1}{6}$), während er am dramatischen Bild seiner V
lage das epische Element ungemein viel mehr verst
als das dramatische ($-2 : -\frac{1}{2}$). Man darf also von e
relativen Ver-Episierung der Vorlage in der Umdicht
sprechen, die in künstlerischer Art an den geeigneten Ste
vollzogen wird.

β) Detaillierte Darstellung.

Diese Endergebnisse sozusagen abstracter Art mü
nun auf ihre concrete Entstehung hin erforscht wer
d. h. es muss gezeigt werden, wie sie im einzelnen zusta
kommen u. zw. durch Verschiebungen (Vermehrung
Verminderung an übernommenen Bildern), durch Ve
(an ausgefallenen Bildern) oder durch Gewinn (an ne
dichteten Bildern). Damit erst gelangt man zu einem
blick in die Art der Umdichtung Chaucers.

I. Episches Element.

a) In epischen Bildern.

1. Verschiebungen:

		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.	
Exposition:	1.	32		35	3	—	Zeil.
Erreg. Moment:	1.	16		21	5	—	„
	2.	74		67	—	7	„
Verwicklung 1.:							
„ 2.:	1.	44		28	—	16	„
	2.	28		8	—	20	„
„ 3.:							
„ 4.:							
Höhepunkt 1.:	2.	32		28	—	4	„
2.:	3.	48		63	15	—	„
Entwicklung 1.:	1.	39		56	17	—	„
	2.	80		60	—	20	„
„ 2.:	3.	78		79	1	—	„
	4.	37	5.	56	19	—	„
	5.	59	6.	47	—	12	„
	6.	74	7.	75	1	—	„
	7.	34	8.	30	—	4	„
„ 3.:	8.	54	10.	41	—	13	„
	9.	64	11.	43	—	21	„
Lösung 1.:	1.	80		56	—	24	„
	2.	22		28	6	—	„
„ 2.:	3.	32		63	31	—	„

Zusammenfassung.

	Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.		
Exposition:	32	35	3	—	= + 3	Zeil.
Erreg. Moment:	90	88	5	7	= — 2	„
Verwicklung:	72	36	—	36	= —36	„
Höhepunkt:	80	91	15	4	= +11	„
Entwicklung:	519	487	38	70	= —32	„
Lösung:	134	147	37	24	= +13	„
	927	884	98	141	= —43	Zeil.

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten episch. Bilde[rn:]

	Tr.	
Verwicklung 4:	3. 14	123 Zeilen
	4. 25	
	5. 84	
Höhepunkt 1:	1. 42	42 „
Entwicklung 2:	4. 36	109 „
	9. 52	
3:	12. 21	
Lösung 2:	4. 28	28 „

Totaler Zuwachs: 302 Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von ep. Bildern:

	Fil.	
Höhepunkt 1:	1. 32	Zeilen
Entwicklung 3:	10. 20	„

Totaler Abgang: 52 Zeilen

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Aus[fall]
98	302	141	52
400		193	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 207 Zeil[en.]
Die Stärke der Bewegung erweist sich quantitativ [a]
dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : +2, qualita[tiv]
aus dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu [d]
radicalen Umgestaltungen (durch Neudichtung und Ausfa[ll)]

discret : radical = 239 : 354 = 1 : —1 ½.

Die positive Arbeit wird hier dreimal stärker radical [ge-]
leistet als discret (302 : 98 = +3 : 1), die negative fast d[rei-]
mal stärker discret als radical (141 : 52 = —3 : 1).

b) In dramatischen Bildern.

1. **Verschiebungen:**

		Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.	
Exposition:	I.	32	35	3	—	Ze[ilen]
Erreg. Moment:	I.	56	124	68	—	„
	II.	40	47	7	—	„
	III.	49	49	—	—	„

		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.	
Verwicklung 1.:	I.	36		91	55	—	Zeil.
„ 2.:	II.	37		79	42	—	„
	III.	14		111	97	—	„
„ 3.:	IV. V.	20	Vb.	30	10	—	„
	VI.	15		21	6	—	„
	VIII.	7	VII.	65	58	—	„
Höhepunkt 1.:	II.	82	IVc.	170	88	—	„
	III.	19	VI.	26	7	—	„
„ 2.:	IV.	42	VII.	42	—	—	„
Entwicklung 1.:	I.	41		46	5	—	„
	II.	38		48	10	—	„
	III.	53		63	10	—	„
	IV.	20		28	8	—	„
	V.	34		40	6	—	„
	VI.	10	VII.	6	—	4	„
	VII.	103	VIII.	121	18	—	„
„ 2.:	VIII.	11	IX.	17	6	—	„
	IX.	70	X.	108	38	—	„
	Xa.	32	XIa.	13	—	19	„
	Xb.	20	XIb.	7	—	13	„
Lösung 1.:	I.	41		56	15	—	„
	II.	18		15	—	3	„

Zusammenfassung.

	Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.		
Exposition:	32	35	3	—	= + 3	Zeil.
Erreg. Moment:	145	220	75	—	= + 75	„
Verwicklung:	129	397	268	—	= +268	„
Höhepunkt:	143	238	95	—	= + 95	„
Entwicklung:	432	497	101	36	= + 65	„
Lösung:	59	71	15	3	= + 12	„
	940	1458	557	39	= +518	Zeil.

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten dramatischen Bildern:

	Tr.		
Verwicklung 2.:	IV.	23	Zeilen
	Va.	21	„

	Tr.		
Verwicklung 3.:	VIII.	38	Zeilen
„ 4.:	IX—XX.	199	„
Höhepunkt 1.:	I—IVb.	240	„
	V.	14	„
Entwicklung 1.:	VI.	15	„
Totaler Zuwachs:		550	Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von dramatisch[en] Bildern:

	Fil.		
Verwicklung 3.:	VII.	14	Zeilen
„ 4.:	IX—X.	51	„
Höhepunkt 1.:	I.	46	„
Entwicklung 3.:	XI.	28	„
Totaler Abgang:		139	Zeilen

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausf[all]
557	550	39	139
1107		178	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 929 Zeile[n].
Die Stärke der Bewegung ermisst sich quantitativ [a]n dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : +6, qualitat[iv] an dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu d[en] radicalen Umgestaltungen (durch Neudichtung und Ausfal[l]

discret : radical = 596 : 689 = 1 : 1 1/6

Die positive Arbeit wird hier discret und radical [zu] gleichen Hälften geleistet (557 : 550 = 1 : 1), die negat[ive] 3 1/2 mal stärker radical als discret (139 : 39 = 3 1/2 : 1).

II. Dramatisches Element.

a) In epischen Bildern.

1. **Verschiebungen:**

		Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.	
Erreg. Moment:	1.	0	21	21	—	Zei[len]
	2.	62	38	—	24	„

		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.	
Verwicklung 2.:	1.	4		—	—	4	Zeil.
	2.	12		—	—	12	„
Höhepunkt 2.:	3.	128		28	—	100	„
	4.	8		42	34	—	„
Entwicklung 1.:	1.	57		56	—	1	„
	2.	0		17	17	—	„
„ 2.:	3.	34		12	—	22	„
	4.	19	5.	28	9	—	„
	5.	21	6.	30	9	—	„
	6.	102	7.	100	—	2	„
	7.	30	8.	54	24	—	„
„ 3.:	8.	52	10.	43	—	9	„
	9.	6	11.	6	—	—	„
Lösung 1.:	1.	0		42	42	—	„
	2.	2		0	—	2	„

Zusammenfassung.

	Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.		
Erreg. Moment:	62	59	—	3	= — 3	Zeil.
Verwicklung:	16	—	—	16	= —16	„
Höhepunkt:	136	70	34	100	= —66	„
Entwicklung:	321	346	59	34	= +25	„
Lösung:	2	42	42	2	= +40	„
	537	517	135	155	= —20	Zeil.

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten epischen Bildern:

		Tr.		
Verwicklung 4.:	4.	3	3	Zeilen
Entwicklung 2.:	4.	69	101	„
	9.	32		

Totaler Zuwachs: 104 Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von epischen Bildern kommt nicht vor, also = 0.

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
135	104	155	0
239		155	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 84 Z
Die Stärke der Bewegung ermisst sich quantitati
dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : +1 1/2, qual
an dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu
radicalen Umgestaltungen (durch Umdichtung und Au

discret : radical = 290 : 104 = —3 : 1

Die positive Arbeit wird hier stärker in discreter
radicaler Art geleistet (135 : 104 = +1 1/4 : 1), die neg
nur in discreter Art (155 : 0 = ∞ : 0).

b) In dramatischen Bildern.

1. Verschiebungen:		Fil.		Tr.	Zuw.	A
Exposition:	I.	8		7	—	
Erreg. Moment:	I.	24		9	—	
	II.	0		2	2	
	III.	15		35	20	
Verwicklung 1.:	I.	228		455	227	
„ 2.:	II.	235		467	232	
	III.	74		106	32	
„ 3.:	IV. V.	164	Vb.	89	—	
	VI.	33		58	25	
	VIII.	73		58	—	
Höhepunkt 1.:	II.	70	IVc.	159	89	
	III.	45	VI.	58	13	
„ 2.:	IV.	22	VII.	7	—	
Entwicklung 1.:	I.	87		80	—	
	II.	250		267	17	
	III.	11		7	—	
	IV.	56		49	—	
	V.	74		100	26	
	VI.	30	VII.	36	6	
	VII.	329	VIII.	453	124	
„ 2.:	VIII.	133	IX.	137	4	
	IX.	138	X.	137	—	
„ 3.:	Xa.	156	XIa.	43	—	1
	Xb.	208.	XIb.	126	—	
Lösung 1.:	I.	119		49	—	
	II.	94		62	—	

Zusammenfassung.

Exposition:	8	7	—	1	= — 1
Erreg. Moment:	39	46	22	15	= + 7
Verwicklung:	807	1233	516	90	= +426
Höhepunkt:	137	224	102	15	= + 87
Entwicklung:	1472	1435	177	214	= — 37
Lösung:	213	111	—	102	= —102
	2676	3056	817	437	= +380

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten dramatischen Bildern:

		Tr.	
Verwicklung 2.:	IV.	68	Zeilen
	Va.	21	„
„ 3.:	VIII.	11	„
„ 4.:	IX—XX.	536	„
Höhepunkt 1.:	I—IV b.	411	„
	V.	14	„
Entwicklung 1.:	VI.	125	„
	Totaler Zuwachs:	1186	Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von dramatischen Bildern:

		Fil.	
Verwicklung 3.:	VII.	18	Zeilen
„ 4.:	IX—X.	181	„
Höhepunkt 1.:	I.	18	„
Entwicklung 3.:	XI.	24	„
	Totaler Abgang:	241	Zeilen

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
817	1186	437	241
2003		678	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 1325 Zeilen.

Die Stärke der Bewegung ermisst sich quantitativ an dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : —3, qualitativ

an dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu den radicalen Umgestaltungen (durch Neudichtung und Ausfall):

discret : radical = 1254 : 1427 = 1 : $1\,{}^{1}/_{7}$

Die positive Arbeit wird hier fast um die Hälfte stärker radical als discret geleistet (1186 : 817 = 1 : —$1\,{}^{1}/_{2}$), die negative fast doppelt so stark discret als radical (437 : 241 = —2 : 1).

γ) Die Ergebnisse.

Der Umbildungs-Process von der Vorlage „Filostrato" zur Nachdichtung „Troilus" gewährt tiefe Einblicke in die dichterische Thätigkeit Chaucers und auf diesem Umwege in die Eigenart der beiden Dichtungen.

Vor allem lässt sich die Intensität der Umbildung festlegen und zwar an zwei Momenten:

1. in summarischer Weise an dem Endeffect;
2. in specieller Weise an der Art der Bewegung.

Der Endeffect ist überall ein positiver, d. h. Chaucer verbreitert durchaus seine Vorlage.

Die Art der Bewegung versinnlicht am knappsten das Verhältnis vom Abgang zum Zuwachs. Chaucer beschneidet nämlich überall seine Vorlage; da er sie aber zugleich auch überall vermehrt, und das in stärkerem Maße als er sie beschneidet, so überwiegt der Zuwachs den Abgang.

Der Endeffect und die Art der Bewegung stimmen beiläufig zusammen (was ja an sich nicht nöthig wäre) und es ergibt sich hieraus folgende Intensitätsreihe bei schrittweiser Steigerung:

	Abgang : Zuwachs	effective Vermehrg.
1. dr. El. im ep. B.:	1 : +$1\,{}^{1}/_{2}$	um: — $^{1}/_{6}$
2. ep. „ „ „ „ :	1 : +2	„ + $^{1}/_{5}$
3. dr. „ „ dr. „ :	1 : —3	„ — $^{1}/_{2}$
4. ep. „ „ „ „ :	1 : +6	„ —2

Daraus ergibt sich:

a) dass das dramatische Bild der Vorlage von Chaucer intensiver umgebildet wird als das epische;

b) dass das epische Element der Vorlage von Chaucer intensiver umgebildet wird als das dramatische.

Dies stimmt völlig zum Gegensatz zwischen dem humoristischen Chaucer und sentimentalen Boccaccio. Die verwickeltere Fabel Chaucers verlangt eine bestimmtere Prägung, drängt somit mehr nach präciser Action und bedarf mehr vom scharf-umrissenen dramatischen Bilde. Daher dessen intensivere Umbildung. Weiters nöthigt Chaucer seine humoristische Tendenz zu breit-genremäßiger Ausmalung des Milieu und dazu braucht er viel vom epischen Elemente der Beschreibung. Daher dessen intensivere Umbildung.

Die Umbildung selbst ist nun zweifacher Art: entweder discret, wenn Bilder der Vorlage als solche in der Umdichtung erhalten bleiben, oder radical, wenn einerseits ganze Bilder der Vorlage ausfallen, andererseits in die Umdichtung neue Bilder eingeschaltet werden.

Auch hierin unterscheiden sich die beiden Bildarten in bezeichnender Weise.

a) Das dramatische Bild.

Die discrete Arbeit (u. zw. die positive Vermehrung zusammen mit der negativen Verminderung der beiden Elemente) wird von der radicalen Arbeit (u. zw. der positiven Neudichtung zusammen mit der negativen Ausscheidung der beiden Elemente) übertroffen:

$$\text{dram. Bild} \begin{cases} \text{episches Element: discr. : rad.} = 1 : 1\tfrac{1}{6} \\ \text{dram. \quad ,, } \qquad\qquad = 1 : 1\tfrac{1}{7} \end{cases}$$

Der Unterschied hinsichtlich der beiden Elemente ist hier ganz gering.

Das dramatische Bild wird also von Chaucer ziemlich radical gearbeitet: es ist ja das Bild, welches er für seine Darstellung nöthiger braucht als das epische und welches seiner Begabung näher liegt als dieses.

b) Das epische Bild.

Hier unterscheidet sich die Arbeit hinsichtlich der Elemente.

$$\text{ep. Bild} \begin{cases} \text{ep. Element: discr. : rad.} = 1 : -1\tfrac{1}{2} \\ \text{dr. \quad ,, } \qquad\qquad = -3 : 1 \end{cases}$$

Daraus ergibt sich, dass Chaucer in den vorliegende epischen Bildern, die er als brauchbar übernimmt, de dramatischen Bestand bereichert, wie er ja überhaupt durc stärkere Dramatisierung seine Darstellung verlebendigt. Übe dies dichtet er auch neue epische Bilder nach Bedar diese nun enthalten — getreu ihrer stilreinen Function - überwiegend episches Element. So kommt es, dass im ep schen Bilde von Troilus die Stärkung des dramatische Elementes in discreter, die des epischen Elementes i radicaler Art sich vollzieht.

Nun fragt es sich, wie sich innerhalb der Bildarte und innerhalb deren Bestand an den beiden Elementen d Arbeit in positiver und negativer Beziehung vollzieht unt Beachtung der discreten, resp. radicalen Arbeitsmanier.

a) Das dramatische Bild.

Hinsichtlich des dramatischen Elementes ist d positive Arbeit vorwiegend radical, die negative sehr sta discret:

$$\text{dram. Element} \begin{cases} \text{positive Arbeit: discr. : rad.} = 1 : 1\tfrac{1}{2} \\ \text{negative} \quad \text{"} \qquad\qquad = -2 : 1 \end{cases}$$

Demnach vermehrt Chaucer das dramatische Eleme in den dramatischen Bildern vorwiegend dadurch, dass in seinen neugedichteten dramatischen Bildern das dram tische Element sehr stark überwiegen lässt, d. h. seine neu Bilder äußerst stilrein ausgestaltet, während er das dram tische Element vermindert hauptsächlich durch Eindän mung des dramatischen Elementes übernommener dram tischer Bilder.

Hinsichtlich des epischen Elementes hält sich d positive Arbeit in der discreten und radicalen Manier d Gleichgewicht, während die negative Arbeit sehr radic vorgenommen wird:

$$\text{ep. Element} \begin{cases} \text{positive Arbeit: discr. : rad.} = 1 : 1 \\ \text{negative} \quad \text{"} \qquad\qquad = 1 : 3\tfrac{1}{2} \end{cases}$$

Demnach vermehrt Chaucer das epische Element i gleichem Maße durch dessen Erweiterung in übernommen

Bildern, wie durch dessen Auftreten in neugedichteten Bildern, während er es hauptsächlich dadurch vermindert, dass er dramatische Bilder der Vorlage fallen lässt.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so zeigt sich, dass Chaucer das gute dramatische Bild, d. h. jenes mit stark dramatischem Einschlag möglichst schont, das schlechte dramatische Bild, d. h. jenes mit stark epischem Einschlag oft vernichtet, und dass er das neue dramatische Bild mit dramatischem Element reichlich ausstattet, dass er also positiv und negativ sehr stilrein arbeitet.

b) Das epische Bild.

Hinsichtlich des d r a m a t i s c h e n Elementes ist die positive Arbeit stark discret, die negative ausschließlich discret:

$$\text{dram. Element}\begin{cases}\text{positive Arbeit: discr.: rad.} = +1^1/_4 : 1\\ \text{negative} \quad „ \quad = \infty : 0\end{cases}$$

Demnach ergeben sich die Veränderungen fast nur an übernommenen epischen Bildern. Das dramatische Element spielt im epischen Bilde überhaupt bloß eine bescheidene Rolle.

Hinsichtlich des e p i s c h e n Elementes ist die positive Arbeit sehr radical, die negative sehr discret:

$$\text{ep. Element}\begin{cases}\text{positive Arbeit: discr.: rad.} = 1 : +3\\ \text{negative} \quad „ \quad = -3 : 1\end{cases}$$

Demnach vermehrt Chaucer das epische Element im epischen Bilde vorwiegend durch Neudichtung, er vermindert es vorwiegend durch Eindämmung an übernommenen epischen Bildern.

Auch hierin spiegelt sich das stilreine Vorgehen des Engländers.

d) Das lyrische Element.

Wurde bisher nur zwischen dem epischen und dramatischen Element geschieden, d. h. zwischen dem berichtenden Dichter und den redenden Figuren, so muss nun deren Part genauer unterschieden werden. Ihre Reden sind und wirken bloß stimmungsmäßig und sind dann lyrischer Art oder sie bilden einen Bestandtheil der Innenhandlung, indem

in ihnen Entschlüsse reifen, wodurch die geistige Handlung weiterrückt, und sie sind dann dramatisch im eigentlichen Sinne. Formal kommen hier wie dort nur Monologe in Betracht. Ob diese Monologe gesprochen, in Briefform geschrieben oder in Liedform gesungen erscheinen, ändert an ihrem essentiellen Charakter nichts.

Weil das lyrische Element neben dem eigentlich dramatischen nur eine verhältnismäßig geringe Rolle spielt, so kann seine Bedeutung bloß in Hinblick auf das eigentlich dramatische Element dargelegt werden.

Das summarische Verhältnis für die Gesammtdichtungen stellt sich folgendermaßen:

$$\text{lyr.} : \text{dram.} \begin{cases} \text{in Fil.} = 861 : 2593 = 1 : 3 \\ \;\,\text{„} \quad \text{Tr.} \;\, = 845 : 4018 = 1 : 4^3/_4 \end{cases}$$

Der starke Unterschied in diesen Grundverhältnissen ist sehr charakteristisch: beim sentimentalen Boccaccio ist das lyrische Element fast um Zweidrittel stärker entwickelt als beim humoristischen Chaucer.

Betrachtet man nun das Verhältnis des lyrischen Elementes zum dramatischen im einzelnen hinsichtlich der Composition, so ergibt für beide Dichtungen die generelle Gemeinsamkeit, dass das lyrische Element in den sachlichen Partien der Exposition und Lösung ganz oder fast ganz fehlt, dass im erregenden Moment, wo der dramatische Conflict erst keimt, das lyrische Element ausschließlich herrscht, dass in den persönlichen Partien der Verwicklung des Höhepunktes und der Entwicklung das lyrische Element neben dem dramatischen immer mitvertreten ist. All dies ergibt sich aus der geistigen Structur der einzelnen Compositionstheile.

Für die Vergleichung der beiden Dichter kommen also nur die Verwicklung, der Höhepunkt und die Entwicklung in Betracht.

Ähnliche Verhältnisse bei nur graduellem Unterschied bieten die relativ dramatischere Verwicklung und die relativ lyrischere Entwicklung. Auch dies stimmt generell zum Charakter des betreffenden Fabelstückes: die heitere Verwicklung gibt zu lyrischer Ausführung weniger Anlass als

die düstere Entwicklung, denn der Schmerz löst die Klage leichter aus als die Freude den Jubel. Bezeichnend sind die graduellen Unterschiede. Es verhält sich:

in der Verw.	bei Bocc.:	lyr. : dr. =	144 : 878 =	1 : 6
	„ Ch.:	=	55 : 1817 =	1 : 33
in der Entw.	bei Bocc.:	lyr. : dr. =	480 : 1337 =	1 : — 3
	„ Ch.:	=	573 : 1434 =	1 : $2^1/_2$

Das lyrische Element ist also bei Boccaccio in der Entwicklung doppelt so stark als in der Verwicklung, bei Chaucer dreizehnmal stärker. Chaucer entspricht also der Eigenart der gegensätzlichen Compositionstheile ungemein viel schärfer als Boccaccio. Er erreicht dies dadurch, dass er in der Verwicklung das dramatische Element um mehr als das Fünffache das lyrische überwiegen lässt im Vergleich mit Boccaccio, dass er aber in der Entwicklung noch etwas lyrischer wird als dieser.

Im Höhepunkt unterscheiden sich die Dichter principiell: Boccaccio gestaltet denselben sehr lyrisch, Chaucer sehr dramatisch, worin jeder seine Auffassung des Stoffes deutlichst zum Ausdruck bringt. Es verhält sich hier:

lyr. : dram.	bei Bocc. =	136 : 155 =	1 : +1
	„ Chauc. =	70 : 649 =	1 : +9

So zeigt sich denn auch im Verhältnis des lyrischen Elementes zum dramatischen, wenn man es in den verschiedenen Compositionstheilen besieht, die Kunst und Stimmung der beiden verschieden gearteten Dichter in deutlicher Art.

Hinsichtlich der Construction fragt es sich, wie sich das Verhältnis des lyrischen Elementes zum dramatischen innerhalb des epischen, resp. dramatischen Bildes gestaltet. Von vorneherein ist es klar, dass das bestimmter gehaltene dramatische Bild eine Vorliebe für das dramatische Element aufweisen wird, weil in diesem die Innenhandlung kerniger zum Ausdrucke kommt, als im lyrischen Elemente, dessen vergleichsweise Verschwommenheit besser zur Unbestimmtheit des epischen Bildes passt. Die Stimmung

erfließt eben leichter aus der Situation, den Entschluss zeiti[illegible] die Action. So begreift es sich, dass vom lyrischen Ele[illegible] mente überhaupt ein viel größerer Bruchtheil der Gesamm[illegible] masse auf die epischen Bilder entfällt, als diesen ihre[illegible] Gesammtmasse nach zukommen sollte. Es verhalten sich

in Fil.	ep. Bilder : dram. Bilder	= 1516 : 3996	= 1 : $2^{2}/$[illegible]
	lyr. in ep. B. : lyr. in dr. B.	= 343 : 518	= 1 : $1^{1}/$[illegible]
in Tr.	ep. Bilder : dram. Bilder.	= 1807 : 6250	= 1 : $3^{1}/$[illegible]
	lyr. in ep. B. : lyr. in dr. B.	= 385 : 460	= 1 : $1^{1}/$[illegible]

Demnach drängt also Chaucer das lyrische Element noch stärker von den dramatischen nach den epischen Bildern ab als Boccaccio.

Noch deutlicher zeigt sich diese generelle und individuelle Tendenz, wenn man das lyrische Element im Verhältnis zum dramatischen betrachtet. Es verhält sich:

in Fil.	in ep. Bildern : lyr. : dram.	= 343 : 194	= $1^{3}/_{4}$: 1
	„ dr. „	= 518 : 2399	= 1 : $4^{3}/_{5}$
in Tr.	in ep. Bildern : lyr. : dram.	= 385 : 236	= $1^{3}/_{5}$: 1
	„ dr. „	= 460 : 3782	= 1 : $8^{1}/_{5}$

In beiden Dichtungen überwiegt das lyrische Element das dramatische in den epischen Bildern, und umgekehrt das dramatische Element das lyrische in den dramatischen Bildern. Dabei zeigt aber Boccaccio eine geringere Spannweite der Verhältnisse ($1^{3}/_{4}$: 1, 1 : $4^{3}/_{5}$ = +6) als Chaucer ($1^{3}/_{5}$: 1, 1 : $8^{1}/_{5}$ = —10). Im epischen Bilde sind die Verhältnisse ziemlich gleich (Boccaccio: $1^{3}/_{4}$: 1, Chaucer: $1^{3}/_{5}$: 1), im dramatischen Bilde ist Chaucer fast um die Hälfte weniger lyrisch als Boccaccio (1 : $4^{3}/_{5}$ und 1 : $8^{1}/_{5}$). Chaucer dämmt also das ihm weniger sympathische, lyrische Element in stilfeiner Art dort ein, wo sich das mit der generellen Tendenz leichter verträgt, nämlich im dramatischen Bild, während Boccaccio seiner Vorliebe auch im minder passenden dramatischen Bilde nachgibt.

Dies die allgemeinen Verhältnisse.

Verfolgt man sie ins Detail der compositionellen Partien, so kommen nur Verwicklung und Entwicklung einer-

seits, der Höhepunkt andererseits in Betracht — wie oben gezeigt worden.

In Verwicklung und Entwicklung verhält sich

a) im epischen Bilde:

in Fil: lyr. : dr. = 145 : 192 = 1 : 1½
„ Tr: 214 : 236 = 1 : +1

b) im dramatischen Bilde:

in Fil: lyr. : dr. = 479 : 2023 = 1 : +4
„ Tr: 414 : 3915 = 1 : 9½

Demnach ist — wie zu erwarten — das epische Bild lyrischer als das dramatische und ist Boccaccio lyrischer als Chaucer, aber es ist Boccaccio im epischen Bilde weniger lyrisch als Chaucer, im dramatischen Bilde lyrischer als Chaucer. In der Vertheilung der lyrischen Elemente ist also Chaucer stilreiner als Boccaccio, weil er der generellen Vorliebe des epischen Bildes für das lyrische und der generellen Abneigung des dramatischen Bildes gegen das lyrische kräftigeren Ausdruck verleiht als Boccaccio.

Im Höhepunkte gleichen sich die Dichter: sie verweisen das lyrische Element ausschließlich in die epischen Bilder, das dramatische in die dramatischen. Es verhält sich hier

a) im epischen Bilde:

lyr. : dram. { in Fil. = 136 : 0 = ∞ : 0
„ Tr. = 70 : 0 = ∞ : 0 }

b) im dramatischen Bilde:

lyr. : dram. { in Fil. = 0 : 155 = 0 : ∞
„ Tr. = 0 : 649 = 0 : ∞ }

Bisher wurde das lyrische Element summarisch betrachtet in Hinblick auf die Gesammtdichtungen und deren compositionelle und constructive Theile. Dabei hat sich herausgestellt, das Boccaccio das lyrische Element quantitativ bevorzugt, dass es aber Chaucer qualitativ durch bessere Vertheilung stilfeiner behandelt. Nun sollen die Einzelformen des lyrischen Elementes ins Auge gefasst werden.

Vor allem ist zwischen subjectiver Lyrik des Dichters und objectiver seiner Figuren zu unterscheiden. Bloß einmal, am Schlusse des Höhepunktes wird der Dichter u. zw. im Rahmen der Erzählung (also abgesehen von unorganischen Proömien etc.) in eigener Person lyrisch: Boccaccio nur flüchtig in einer Strophe, Chaucer breiter in sechs Strophen. Die objective Figurenlyrik zerfällt in zwei Arten: unmittelbarer und realistischer gibt sie sich im gesprochenen Monolog, mittelbarer und stilisierter in Brief und Lied. Wirksamer, weil organischer, ist die realistische Lyrik. Sehr bezeichnend gestaltet sich das Verhältnis beider Arten bei den Dichtern. Es verhält sich:

stilis. Lyrik : realist. Lyrik { in Fil. = 336 : 517 = 1 : 1½
„ Tr. = 196 : 607 = 1 : 3

Die bessere Art ist bei Chaucer doppelt stärker als bei Boccaccio vertreten im Vergleich zur minder guten. Wieder erweist sich Chaucer als der stilfeinere von den beiden. Dieses Ergebnis kommt dadurch zustande, dass Chaucer — absolut genommen — die stilisierte Lyrik gegenüber seinem Vorbilde stark eindämmt (336 : 196 = 1⅔ : 1), die realistische etwas verstärkt (517 : 607 = 1 : —1⅕).

Die realistische Lyrik besteht nun im Einzelnen nur aus Monologen von Held und Heldin u. zw. entfallen hievon:

in Fil.:	auf Troilus : 13,	auf Cressida : 2
„ Tr.:	„ „ : 23,	„ „ 4

Sie lagern bloß im erregenden Moment (der Phase der aufbrechenden Leidenschaft), im Höhepunkte (der Phase der volltrunkenen Leidenschaft — vornehmlich bei Boccaccio) und in der schmerzdurchbebten Entwicklung. Diese Monologe sind sehr verschieden lang. Bei Boccaccio schwanken sie zwischen 2 und 87 Zeilen, bei Chaucer zwischen 1 und 77 Zeilen, wenn man von je einem Monstrum, dort von 128, hier von 125 Zeilen, absieht. Theilt man die Monologe in kurze (bis 20 Zeilen), mittlere (bis 50 Zeilen) und lange (über 50 Zeilen), so entfallen auf:

	kurz	mittel	lang
in Fil:	7	4	3 = 14
„ Tr.:	16	9	1 = 26

Demnach geht die Tendenz Boccaccios auf Länge, die haucers auf Kürze, resp. auf stilisierte oder realistische usführung. Die Eigenart der Dichter verräth sich somit ıch noch in diesem Detail ihrer Arbeit.

Die Elemente der Darstellung in tabellarischer Übersicht.

Filostrato					Troilus				
Exposition.									
		ep.	lyr.	dr.			ep.	lyr.	dr.
1.	32 =	32	—	—	1.	35 =	35	—	—
I.	40 =	32	—	8	I.	42 =	35	—	7
	72 =	64	—	8		77 =	70	—	7
Erregendes Moment.									
I.	80 =	56	24	—	I.	133 =	124	9	—
II.	40 =	40	—	—	II.	49 =	47	2	—
1.	16 =	16	—	—	1.	42 =	21	21	—
III.	64 =	49	15	—	III.	84 =	49	35	—
2.	136 =	74	62	—	2.	105 =	67	38	—
	336 =	235	101	—		413 =	308	105	—
Verwicklung.									
.: I.	264 =	36	—	228	I.	546 =	91	—	455
l.: II.	272 =	37	—	235	II.	546 =	79	—	467
III.	88 =	14	—	74	III.	217 =	111	—	106
					IV.	91 —	23	49	19
					1.	28 =	28	—	—
1.	48 =	44	—	4	Va.	42 =	21	—	21
	408 =	95	—	313		924 =	262	49	613
.: IV.	84 =	10	—	74 }	b.	119 =	30	—	89
V.	100 =	10	88	2 }					
VI.	48 =	15	—	33	VI.	79 =	21	—	58
VII.	32 =	14	—	18	2.	8 =	8	—	—
VIII.	80 =	7	56	17	VII.	123 =	65	—	58
2.	40 =	28	—	12	VIII.	49 =	38	—	11
	384 =	84	144	156		378 =	162	—	216

		Filostrato				Troilus		
4.:	IX.	88 = 7	—	81	IX.	51 = 8	—	
	X.	144 = 44	—	100	X.	57 = 6	—	
					XI.	32 = 11	—	
					XII.	49 = 10	—	
					3.	14 = 14	—	
					XIII.	82 = 58	—	
					XIV.	3 = 2	—	
					XV.	27 = 4	—	
					XVI.	42 = 21	—	
					XVII.	42 = 9	—	
					XVIII.	14 = 8	6	
					XIX.	147 = 39	—	1
					4.	28 = 25	—	
					XX.	189 = 23	—	[illegible]
					5.	84 = 84	—	
		232 = 51	—	181		861 = 322	6	[illegible]

Höhepunkt.

		Filostrato				Troilus		
1.:					1.	42 = 42	—	
					I.	48 = 39	—	
					II.	92 = 53	—	
					III.	56 = 18	—	
	1.	32 = 32	—	—	IVa.	210 = 19	—	1
	I.	64 = 46	—	18	b.	245 = 111	—	1
	II.	152 — 82	—	70	c.	329 = 170	—	1
	2.	32 = 32	—	—	2.	28 = 28	—	
					V.	28 = 14	—	
	III.	64 = 19	—	45	VI.	84 = 26	—	
		344 = 211	—	133		1162 = 520	—	6
2.:	IV.	64 = 42	—	22	VII.	49 = 42	—	
	3.	176 = 48	128	—	3.	91 = 63	28	
		240 = 90	128	22		140 = 105	28	
3.:	4.	8 = —	8	—	4.	42 = —	42	

Entwicklung.

		Filostrato				Troilus		
1.:	1.	96 = 39	—	57	1.	112 = 56	—	
	2.	80 = 80	—	—	2.	77 = 60	4	
	I.	128 = 41	87	—	I.	126 = 46	80	

		Filostrato					Troilus			
	II.	288 =	38	—	250	II.	315 =	48	—	267
	III.	64 =	53	—	11	III.	70 =	63	—	7
	IV.	76 =	20	56	—	IV.	77 =	28	49	—
	V.	108 =	34	—	74	V.	140 =	40	—	100
						VI.	140 =	15	125	—
	VI.	40 =	10	—	30	VII.	42 =	6	—	36
	VII.	432 =	103	—	329	VIII.	574 =	121	—	453
		1312 =	418	143	751		1673 =	483	258	932
:	3.	112 =	78	—	34	3.	91 =	79	—	12
						4.	105 =	36	—	69
	4.	56 =	37	19	—	5.	84 =	56	28	—
	VIII.	144 =	11	—	133	IX.	154 =	17	—	137
	5.	80 =	59	—	21	6.	77 =	47	—	30
	6.	176 =	74	96	6	7.	175 =	75	96	4
	7.	64 =	34	30	—	8.	84 =	30	54	—
	IX.	208 =	70	—	138	X.	245 =	108	—	137
						9.	84 =	52	32	—
		840 =	363	145	332		1099 =	500	210	389
3.:	8.	106 =	54	—	52	10.	84 =	41	—	43
	9.	70 =	64	—	6	11.	49 =	43	—	6
	10.	20 =	20	—	— }	XIa.	56 =	13	—	43
	Xa.	188 =	32	—	156 }					
	b.	228 =	20	192	16	b.	133 =	7	105	21
	XI.	52 =	28	—	24	12.	21 =	21	—	—
		664 =	218	192	254		343 =	125	105	113

Lösung.

1.:	I.	160 =	41	—	119	I.	105 =	56	—	49
	1.	80 =	80	—	—	1.	98 =	56	42	—
	2.	24 =	22	—	2	2.	28 =	28	—	—
	II.	112 =	18	—	94	II.	77 =	15	—	62
		376 =	161	—	215		308 =	155	42	111
2.:	3.	32 =	32	—	—	3.	63 =	63	—	—
						4.	28 =	28	—	—
							91 =	91	—	—

	Filostrato				Troilus			
				Zusammenfassung.				
Exp.:	72 =	64	—	8	77 =	70	—	7
Err. M.:	336 =	235	101	—	413 =	308	105	—
Verw. 1.:	264 =	36	—	228	546 =	91	—	455
„ 2.:	408 =	95	—	313	924 =	262	49	613
„ 3.:	384 =	84	144	156	378 =	162	—	216
„ 4.:	232 =	51	—	181	861 =	322	6	533
Verw.:	1288 =	266	144	878	2709 =	837	55	1817
Höhep. 1.:	344 =	221	—	133	1162 =	520	—	642
„ 2.:	240 =	90	128	22	140 =	105	28	7
„ 3.:	8 =	—	8	—	42 =	—	42	—
Höhep.:	592 =	301	136	155	1344 =	625	70	649
Entw. 1.:	1312 =	418	143	751	1673 =	483	258	932
„ 2.:	840 =	363	145	332	1099 =	500	210	389
„ 3.:	664 =	218	192	254	343 =	125	105	113
Entw.:	2816 =	999	480	1337	3115 =	1108	573	1434
Lösg. 1.:	376 =	161	—	215	308 =	155	42	111
„ 2.:	32 =	32	—	—	91 =	91	—	—
Lösung:	408 =	193	—	215	399 =	246	42	111
	5512 =	2058	861	2593	8057 =	3194	845	4018

Epische Bilder.

Exposition.

1.	32 = 32	—	—	1.	35 = 35	—	—	

Erregendes Moment.

1.	16 = 16	—	—	1.	42 = 21	21	—
2.	136 = 74	62	—	2.	105 = 67	38	—

Verwicklung.

1.:								
2.:	1.	48 = 44	—	4	1.	28 = 28	—	—
3.:	2.	40 = 28	—	12	2.	8 = 8	—	—
4.:					3.	14 = 14	—	—
					4.	28 = 25	—	3
					5.	84 = 84	—	—

	Filostrato					Troilus			
				Höhepunkt.					
1.: 1.	32 =	32	—	—	1.	42 =	42	—	—
2.	32 =	32	—	—	2.	28 =	28	—	—
2.: 3.	176 =	48	128	—	3.	91 =	63	28	—
4.	8 =	—	8	—	4.	42 =	—	42	—
				Entwicklung.					
1.: 1.	96 =	39	—	57	1.	112 =	56	—	56
2.	80 =	80	—	—	2.	77 =	60	4	13
2.: 3.	112 =	78	—	34	3.	91 =	79	—	12
					4.	105 =	36	—	69
4.	56 =	37	19	—	5.	84 =	56	28	—
5.	80 =	59	—	21	6.	77 =	47	—	30
6.	176 =	74	96	6	7.	175 =	75	96	4
7.	64 =	34	30	—	8.	84 =	30	54	—
					9.	84 =	52	32	—
3.: 8.	106 =	54	—	52	10.	84 =	41	—	43
9.	70 =	64	—	6	11.	49 =	43	—	6
10.	20 =	20	—	—					
					12.	21 =	21	—	—
				Lösung.					
1.: 1.	80 =	80	—	—	1.	98 =	56	42	—
2.	24 =	22	—	2	2.	28 =	28	—	—
2.: 3.	32 =	32	—	—	3.	63 =	63	—	—
					4.	28 =	28	—	—

Zusammenfassung.

	Filostrato				Troilus			
Exp.:	32 =	32	—	—	35 =	35	—	—
Err. M.:	152 =	90	62	—	147 =	88	59	—
Verw. 1.:								
„ 2.:	48 =	44	—	4	28 =	28	—	—
„ 3.:	40 =	28	—	12	8 =	8	—	—
„ 4.:					126 =	123	—	3
Verw.:	88 =	72	—	16	162 =	159	—	3
Höhep. 1.:	64 =	64	—	—	70 =	70	—	—
„ 2.:	184 =	48	136	—	133 =	63	70	—
Höhep.:	248 =	112	136	—	203 =	133	70	—

	Filostrato			Troilus		
Entw. 1.:	176 = 119	—	57	189 = 116	4	
„ 2.:	488 = 282	145	61	700 = 375	210	
„ 3.:	196 = 138	—	58	154 = 105	—	
Entw.:	860 = 539	145	176	1043 = 596	214	
Lösg. 1.:	104 = 102	—	2	126 = 84	42	
„ 2.:	32 = 32	—	—	91 = 91	—	
Lösung:	136 = 134	—	2	217 = 175	42	
Exp.:	32 = 32	—	—	35 = 35	—	
err. M.:	152 = 90	62	—	147 = 88	59	
Verw.:	88 = 72	—	16	162 = 159	—	
Höhep.:	248 = 112	136	—	203 = 133	70	
Entw.:	860 = 539	145	176	1043 = 596	214	
Lösung:	136 = 134	—	2	217 = 175	42	
	1516 = 979	343	194	1807 = 1186	385	

Dramatische Bilder.

Exposition.

	Filostrato				Troilus	
I.	40 = 32	—	8	I.	42 = 35	—

Erregendes Moment.

	Filostrato				Troilus	
I.	80 = 56	24	—	I.	133 = 124	9
II.	40 = 40	—	—	II.	49 = 47	2
III.	64 = 49	15	—	III.	84 = 49	35
	184 = 145	39	—		266 = 220	46

Verwicklung.

	Filostrato				Troilus	
1.: I.	264 = 36	—	228	I.	546 = 91	—
2.: II.	272 = 37	—	235	II.	546 = 79	—
III.	88 = 14	—	74	III.	217 = 111	—
				IV.	91 = 23	49
				Va.	42 = 21	—
	360 = 51	—	309		896 = 234	49
3.: IV.	84 = 10	—	74	} Vb.	119 = 30	—
V.	100 = 10	88	2	}		
VI.	48 = 15	—	33	VI.	79 = 21	—
VII.	32 = 14	—	18			
VIII.	80 = 7	56	17	VII.	123 = 65	—
				VIII.	49 = 38	—
	344 = 56	144	144		370 = 154	—

	Filostrato					Troilus				
4.:	IX.–X.	232 =	51	—	181	XI.–XX.	735 =	199	6	530
1.:		264 =	36	—	228		546 =	91	—	455
2.:		360 =	51	—	309		896 =	234	49	613
3.:		344 =	56	144	144		370 =	154	—	216
4.:		232 =	51	—	181		735 =	199	6	530
		1200 =	194	144	862		2547 =	678	55	1814

Höhepunkt.

	Filostrato					Troilus				
1.:	I.	64 =	46	—	18	I.–IVb.	651 =	240	—	411
	II.	152 =	82	—	70	IVc.	329 =	170	—	159
						V.	28 =	14	—	14
	III.	64 =	19	—	45	VI.	84 =	26	—	58
		280 =	147	—	133		1092 =	450	—	642
2.:	IV.	64 =	42	—	22	VII.	49 =	42	—	7
		344 =	189	—	155		1141 =	492	—	649

Entwicklung.

	Filostrato				Troilus			
1.:	1136 =	299	143	694	1484 =	367	254	863
2.:	352 =	81	—	271	399 =	125	—	274
3.:	468 =	80	192	196	189 =	20	105	64
	1956 =	460	335	1161	2072 =	512	359	1201

Lösung.

	Filostrato					Troilus			
I.	160 =	41	—	119	I.	105 =	56	—	49
II.	112 =	18	—	94	II.	77 =	15	—	62
	277 =	59	—	213		182 =	71	—	111

Zusammenfassung.

	Filostrato				Troilus			
Exp.:	40 =	32	—	8	42 =	35	—	7
Err. M.:	184 =	145	39	—	266 =	220	46	—
Verw.:	1200 =	194	144	862	2547 =	678	55	1814
Höhep.:	344 =	189	—	155	1141 =	492	—	649
Entw..:	1956 =	460	335	1161	2072 =	512	359	1201
Lösung:	272 =	59	—	213	182 =	71	—	111
	3996 =	1079	518	2399	6250 =	2008	460	3782

3. Die dramatischen Formen.

Es erscheinen in unseren beiden Epen alle dem Epos überhaupt zuständigen dramatischen Formen, also der Dialog, die Ansprache und der Monolog. Zuerst sollen nun die beiden Epen in Hinblick auf die dramatischen Formen verglichen werden, um im vollendeten Werk die Eigenart des Dichters zu erkennen. Hierauf erst möge der Umbildungsprocess im einzelnen beleuchtet werden, um Chaucer an der Arbeit zu besehen.

a) Absolute Betrachtung.

Die Bedeutung der einzelnen dramatischen Formen innerhalb der Dichtungen spiegelt sich am deutlichsten wider in ihrem Massenverhältnis.

α) Massenverhältnis.

Es entfallen auf:

	Dialog	Ansprache	Monolog	
in Fil.:	2285	129	179	Zeilen
„ Tr.:	3704	170	144	„

Der Dialog ist die Hauptform. Es verhält sich:

in Fil.: D. : A. + M. = 2285 : 308 = $7^1/_2$: 1
„ Tr.: = 3704 : 314 = —12 : 1

Der Dialog ist aber auch die dramatisch intensivste Form. Somit ist Chaucer im Vergleich mit Boccaccio der viel stärkere Dramatiker, da sein Dialog den anderen Formen quantitativ im Verhältnis fast ums Doppelte (—12 : $7^1/_2$) überlegen ist beim Vergleich mit dem Dialog Boccaccios.

Die Ansprache ist als Halbdialog wieder dramatisch intensiver als der Monolog. Es verhält sich nun:

in Fil.: A. : M. = 129 : 179 = 1 : $1^1/_3$
„ Tr.: = 170 : 144 = $1^1/_5$: 1

Es überwiegt also beim dramatischeren Chaucer die dramatische, beim minder dramatischen Boccaccio die minder dramatische Form.

Soweit die allgemeinen Verhältnisse.

Forscht man nach der *Vertheilung der dramatischen Formen auf die Hauptheile der Composition*, so fehlt die Hauptform, der Dialog, naturgemäß in der Exposition und im erregenden Moment, die ja überhaupt fast völlig undramatisch gestaltet sind. In der Lösung erscheint der Dialog allein, spielt aber keine große Rolle. Somit verbleiben dem Dialog als Hauptgebiet die psychologischen Partien der Verwicklung und Entwicklung, sowie des Höhepunktes. Hier stößt der Dialog auch überall auf die Concurrenz mit der Ansprache und dem Monolog. Die Mischungsverhältnisse zwischen Dialog einerseits und Ansprache + Monolog andererseits sind für die Dichter sehr bezeichnend. Es verhält sich:

bei Bocc.:	D. : A. + M.	in d. Verwickl.	= 768 : 110 = 7 : 1
		„ „ Entwickl.	= 1171 : 166 = 7 : 1
bei Ch.:	D. : A. + M.	in d. Verwickl.	= 1684 : 133 = $12^{2}/_{3}$: 1
		„ „ Entwickl.	= 1267 : 167 = $7^{2}/_{8}$: 1

Demnach gestaltet Boccaccio Verwicklung und Entwicklung gleich intensiv im Dramatischen, Chaucer aber die Verwicklung fast doppelt so intensiv dramatisch als die Entwicklung. Dies stimmt beim dramatischeren Chaucer zu seiner Vorliebe für die intriguenhafte Verwicklung.

Im Höhepunkt verhält sich:

bei Bocc.:	D. : A. + M.	= 133 : 22 = 6 : 1
„ Ch.:		= 642 : 7 = ∞ : „0“

Wie früher gezeigt worden, gestaltet Boccaccio seinen Höhepunkt mehr lyrisch, Chaucer mehr dramatisch. Im Dramatischen geräth Boccaccio der Höhepunkt weniger dramatisch intensiv als die übrigen Theile der psychologischen Partie, geräth Chaucer der Höhepunkt am dramatisch intensivsten. So bestätigt das Detail die frühere allgemeine Beobachtung.

Das Verhältnis von Ansprache zu Monolog zeigt parallele Züge, insoweit als in der Verwicklung der Monolog, in der Entwicklung die Ansprache überwiegt; hingegen zeigt Boccaccio im Höhepunkte nur Ansprache, Chaucer nur Monolog. Wo das dramatische Element durch den Dialog intensiv vertreten ist, da findet eben die schwache,

halbdramatische Form der Ansprache keine rechte Verwendung, wie Chaucer in seiner Verwicklung und in seinem Höhepunkt positiv, in seiner Entwicklung negativ bezeugt. Es verhält sich nämlich bei Chaucer:

in der Verwicklung: A. : M. = 24 : 109 = 1 : $4^1/_2$
im Höhepunkte: = 0 : 7 = 0 : ∞
in der Entwicklung: = 139 : 28 = 5 : 1

Anders bei Boccaccio. Ihn interessiert die Entwicklung mehr als die Verwicklung. Bezüglich der Hauptform des Dialoges sind die beiden Theile gleich geartet. Doch in den Nebenformen zeigt sich ein Unterschied: die Entwicklung ist dramatisch intensiver als die Verwicklung, denn es verhält sich:

in der Verwicklung: A. : M. = 2 : 108 = „0“ : ∞
„ „ Entwicklung: = 97 : 69 = $1^2/_5$: 1

Sein dramatisch schwacher Höhepunkt zeigt diese Schwäche auch darin, dass ein guter Theil des dramatischen Elementes in der halbdramatischen Form der Ansprache erscheint, während die dramatischen Monologe lyrische geworden sind.

Es fragt sich nun nach den Beziehungen zwischen der Construction und den dramatischen Formen. Da das dramatische Bild für das dramatische Element überhaupt den besseren Nährboden bedeutet, das epische Bild den schlechteren, so begreift es sich, dass die dramatisch intensivere Form nach dem dramatischen Bilde, die minder intensive nach dem epischen Bilde gravitiert. Weil hier die technische Seite im Vordergrunde steht, so bilden hiefür der volldramatische Dialog und die halbdramatische Ansprache die scharfen Gegensätze. Es verhält sich nun:

Bezüglich des Dialoges:

ep. Bild : dram. Bild { bei Bocc. = 66 : 2221 = 1 : 33
„ Ch. = 73 : 3631 = 1 : 50

Bezüglich der Aussprache:

ep. Bild : dram. Bild { bei Bocc. = 75 : 54 = $1^1/_2$: 1
„ Ch. = 132 : 38 = $3^1/_2$: 1

Der generelle Unterschied ist also riesig groß. Innerhalb desselben stellen sich aber auch noch bezeichnende graduelle Unterschiede für die Dichter ein. Der stilfeinere Chaucer drängt den Dialog noch viel stärker nach dem dramatischen Bilde als Boccaccio, und die Ansprache gleichfalls viel stärker nach dem epischen Bilde als Boccaccio.

Eine Mittelstellung nimmt der Monolog ein: meritorisch ist er ja dramatisch die schwächste Form, technisch aber im Gegensatz zur fragmentarischen Bildung der Ansprache eine vollendete. Er gravitiert thatsächlich, wenn auch nicht sehr stark, nach dem dramatischen Bilde. Es verhält sich:

bei Bocc.: ep. B. : dr. B. $= 51 : 126 = 1 : 2^{1}/_{2}$
„ Ch.: $= 31 : 113 = 1 : 3^{2}/_{3}$

Der Monolog erscheint sonach bei Chaucer dramatischer als bei Boccaccio, was zur Gesammtphysiognomie der Dichter stimmt, weil die Monologe Boccaccios stärker nach der lyrischen Seite hin spielen, wie das bei dem sentimentalen Dichter nicht auffallen kann.

β) Längsverhältnis.

Nach dem Kriterium der Gesammtmasse soll nun das der Einzellänge zur Charakteristik der einzelnen dramatischen Formen herangezogen werden.

1. Der Dialog.

Der Dialog variiert sehr stark in seiner Einzellänge. Nennt man Formen bis zu 50 Zeilen kurz, bis zu 200 Zeilen mittel, bis zu 500 Zeilen lang, so entfallen auf:

	kurz	mittel	lang
in Fil.:	7	11	4
„ Tr.:	19	14	4

	kurz	mittel + lang
in Fil.:	7	15
„ Tr.:	19	18

Demnach strebt Boccaccio nach längeren Dialogen (k. : m.+l. = 1 : +2), Chaucer nach kürzeren Dialogen (k. : m.+l. = +1 : 1).

Beachtet man die Längsverhältnisse innerhalb der Haupttheile der Composition, so ergibt sich als generelle Erscheinung für beide Dichtungen, dass nur die dramatisch bewegteren Partien der Verwicklung und Entwicklung neben kurzen und mittleren auch lange Dialoge besitzen, während im Höhepunkt und in der Lösung lange Dialoge nicht erscheinen. Im übrigen unterscheiden sich die beiden Dichter darin, dass Chaucer in Verw.+Entw. relativ noch mehr kürzere Formen verwendet als in Höhep.+Lös. im Vergleich mit Boccaccio. Es verhält sich nämlich:

bei Bocc.:	k. : m.+l.	in Verw.+Entw.	= 5 : 12	=	1 : 2 2/5
		„ Höhep.+Lös.	= 2 : 3	=	1 : 1 1/2
bei Ch.:	k. : m.+l.	in Verw.+Entw.	≐ 14 : 13	=	+1 : 1
		„ Höhep.+Lös.	= 5 : 5	=	1 : 1

Die dramatische Gelenkigkeit ist demnach bei Chaucer nicht nur im allgemeinen größer als bei Boccaccio, sondern ganz besonders in den dramatischen Partien der Verwicklung und Entwicklung, wenn man diese mit der Vorlage vergleicht. Chaucer erweist sich auch in diesem Detail als der stilfeinere Dichter.

Der Dialog spaltet sich nach der Zahl der Sprecher in das Zwiegespräch oder den Duolog und in das Mehrgespräch oder den Polylog. Der Unterschied ist zunächst ein technischer: der leichteren Form des Duologs steht die schwierigere des Polylogs gegenüber. Von unseren Epen zeigt Filostrato nur den Duolog, Troilus auch den Polylog, und zwar in seiner einfachsten Form, im Dreigespräch oder Triolog, und auch dies nur selten. Neben 33 Duologen erscheinen nur 4 Triologe. Bezeichnenderweise sind hievon drei in die dramatisch sehr stark betonte Verwicklung eingelagert, einer in den bei Chaucer dramatisch stark herausgearbeiteten Höhepunkt.

2. Die Ansprache.

Sie ist meist kurz (1—10 Zeilen), selten mittel (circa 20 Zeilen) und lang (circa 50 Zeilen). Es entfallen auf:

	kurz	mittel	lang	
in Fil.:	10	2	1	Stück
„ Tr.:	10	1	2	„

Die Dichter unterscheiden sich also in diesem Kunstmittel fast gar nicht.

Auch in der Vertheilung auf die Compositionstheile herrscht kein Unterschied. Es entfallen in

	Fil.	Tr.	
auf die Exposition	1	1	Stück
„ „ Verwicklung	1	2	„
„ den Höhepunkt	1	—	„
„ die Entwicklung	10	10	„

Somit bildet die Entwicklung hier und dort das eigentliche Gebiet der Ansprache, die in Exposition, Verwicklung und Höhepunkt nur sporadisch, im erregenden Moment und in der Lösung gar nicht erscheint. In der unwichtigen, fragmentarischen Form ergeben sich als an einer quantité négligeable keine Unterschiede.

3. Der Monolog.

Er ist meist kurz (1—10 Zeilen), seltener mittel (11—22 Zeilen), nur sporadisch lang (70—106 Zeilen). Es entfallen auf

	kurz	mittel	lang	
in Fil.:	11	3	1	Stück
„ Tr.:	3	2	1	„

Die beiden Dichter unterscheiden sich in dieser Form: bei Boccaccio ist der Monolog zahlreicher und mehrgestaltig als bei Chaucer. Dem subjectiv-sentimentalen Dichter muss er ja auch sympathischer und verwendbarer erscheinen als dem objectiven Humoristen.

Die Vertheilung zeigt generelle Einflüsse. Von der Exposition, dem erregenden Moment und der Lösung ist der Monolog völlig ausgeschlossen, im Höhepunkt erscheint er nur bei Chaucer, und dies sporadisch und unbedeutend. Sein eigentliches Gebiet ist die Verwicklung und Entwicklung, wobei Boccaccio nach vielen, aber kurzen, Chaucer nach wenigen, aber langen Formen ausgeht. In der wichtigeren Form des Monologs ergeben sich auch größere individuelle Unterschiede.

Übersichts-Tabelle.

a) Dialog.

		Fil.		Tr.	
Verw.	1.:	I.	228	I.	455
	2.:	II.	235	II.	467
				IV.	19
				Va.	21
	3.:	IV.	74	Vb.	89
		VI.	33	VI.	58
				VII.	58
		VIII.	17	VIII.	11
	3.:	IX.	81	IX.	43
		X.	100	X.	51
				XI.	21
				XII.	39
				XIII.	24
				XVI.	21
				XVII.	33
				XIX.	108
				XX.	166
Höhep.	1.:	I.	18	I.	9
				II.	39
				III.	38
				IVa.	191
				IVb.	134
		II.	70	IVc.	159
				V.	14
		III.	45	VI.	58
Entw.	1.:	II.	250	II.	267
		V.	74	V.	100
		VI.	30	VII.	36
		VII.	307	VIII.	453
	2.:	VIII.	133	IX.	137
		5.	14	6.	30
		IX.	131	X.	137
	3.:	8.	52	10.	43
		Xa.	156	XIa.	43
				XIb.	21
		XI.	24		

Lös. 1.:	I.	119	I.	49
	II.	94	II.	62

Zusammenfassung.

	numerisch			quantitativ		
	Fil.	Tr.		Fil.	Tr.	
Expos.:	—	—	Stück	—	—	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	"	—	—	"
Verw. 1.:	1	1	"	228	455	"
2.:	1	3	"	235	507	"
3.:	3	4	"	124	216	"
4.:	2	9	"	181	506	"
Höhep. 1.:	3	8	"	133	642	"
2.:	—	—	"	—	—	"
Entw. 1.:	4	4	"	661	856	"
2.:	3	3	"	278	304	"
3.:	3	3	"	232	107	"
Lös. 1.:	2	2	"	213	111	"
2.:	—	—	"	—	—	"
Verw.:	7	17	Stück	768	1684	Zeilen
Höhep.:	3	8	"	133	642	"
Entw.:	10	10	"	1171	1267	"
Lös.:	2	2	"	213	111	"
	22	37	Stück	2285	3704	Zeilen

b) Ansprache.

	Fil.		Tr.	
Expos.:	I.	8	I.	7
Err. Mom.:				
Verw. 1.:				
2.:	1.	2		
3.:				
4.:			XIV.	1
			XV.	23
Höhep. 1.:				
2.:	IV.	22		

Entw. 1.:	1.	56	1.	56
	2.	1	2.	9
				4
	III.	2	III.	2
		2		2
		4		3
2.:	3.	1	3.	1
		7		
			4.	57
				1
	6.	2	7.	4
3.:	9.	6		
	Xb.	16		
Lösung:				

Zusammenfassung.

	numerisch			quantitativ		
	Fil.	Tr.		Fil.	Tr.	
Expos.:	1	1	Stück	8	7	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	1	—	„	2	—	„
3.:	—	—	„	—	—	„
4.:	—	2	„	—	24	„
Höhep. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	1	—	„	22	—	„
Entw. 1.:	5	6	„	65	76	„
2.:	3	4	„	10	63	„
3.:	2	—	„	22	—	„
Lös.:	—	—	„	—	—	„
Expos.:	1	1	Stück	8	7	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw.:	1	2	„	2	24	„
Höhep.:	1	—	„	22	—	„
Entw.:	10	10	„	97	139	„
Lös.:	—	—	„	—	—	„
	13	13	Stück	129	170	Zeilen

c) Monolog.

	Fil.		Tr.	
Expos.:				
Err. Mom.:				
Verw. 1.:				
2.:	III.	74	III.	106
	1.	2		
3.:	V.	2		
	VII.	18		
	2.	6		
		6		
4.:			4.	3
Höhep. 1.:				
2.:			VII.	7
Entw. 1.:	III.	3		
	VII.	22		
2.:	3.	16	3.	11
		10		
			4.	11
	5.	6		
		1		
	6.	4		
	IX.	7		
3.:			11.	6
Lös.:	2.	2		

Zusammenfassung.

	numerisch			quantitativ		
	Fil.	Tr.		Fil.	Tr.	
Expos.:	—	—	Stück	—	—	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	2	1	„	76	106	„
3.:	4	—	„	32	—	„
4.:	—	1	„	—	3	„
Höhep. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	—	1	„	—	7	„

Entw. 1.:	2	—	Stück	25	—	Zei
2.:	6	2	„	44	22	„
3.:	—	1	„	—	6	„
Lös.:	—	—	„	—	—	„

Expos.:	—	—	Stück	—	—	Zei
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	
Verw.:	6	2	„	108	109	
Höhep.:	—	1	„	—	7	
Entw.:	8	3	„	69	28	
Lös.:	1	—	„	2	—	
	15	6	Stück	179	144	Z

Zusammenfassung der dramatischen Form

a) Quantitativ.

	Dial.		Anspr.		Monol.		Tota	
	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	
Expos.:	—	—	8	7	—	—	8	
Err. Mom.:	—	—	—	—	—	—	—	
Verw.:	768	1684	2	24	108	109	878	1
Höhep.:	133	642	22	—	—	7	155	
Entw.:	1171	1267	97	139	69	28	1337	1
Lös.:	213	111	—	—	2	—	215	
	2285	3704	129	170	179	144	2593	4

b) Numerisch.

	Dial.		Anspr.		Monol.		Total	
	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	
Expos.:	—	—	1	1	—	—	1	
Err. Mom.:	—	—	—	—	—	—	—	
Verw.:	7	17	1	2	6	2	14	
Höhep.	3	8	1	—	—	1	4	
Entw.:	10	10	10	10	8	3	28	
Lös.:	2	2	—	—	1	—	3	
	22	37	13	13	15	6	50	

γ) **Die Dichte des Dialogs.**

Der Dialog des Epos unterscheidet sich von dem des Dramas darin, dass sich zwischen seine Glieder, d. h. die Redestücke der einzelnen Figuren, aus welchen er sich zusammensetzt, auch epische Füllsel einschieben. In diesen kommt der Dichter zu Worte, der hierin die äußere oder innere Handlung gewissermaßen commentiert. Dabei hat er volle Freiheit: er kann den Fortgang der Wechselrede häufiger oder seltener unterbrechen oder auch gar nicht. Hiedurch erscheint der Dialog dramatisch loser oder dichter gefügt. Je loser, desto „epischer“ wirkt er, je dichter, desto „dramatischer“. Für die mehr epische oder mehr dramatische Tendenz des Dichters ist also die Dichte seines Dialogs von Bedeutung.

Untersucht man daraufhin unsere beiden Epen, so zeigt sich, dass die Zeilensumme der epischen Füllsel die Zeilensumme des Dialogs fast nie überragt (nur je einmal in jedem Epos), dass aber das umgekehrte in jäh ansteigender Curve eintritt. Theilt man diese Curve nach Maßgabe der factischen Erscheinungen in zwei Hälften, so darf man Dialoge, deren dramatische Masse die eingesprengte epische vom Einfachen bis zum Zehnfachen übertrifft, episch-lose nennen, während die übrigen, einschließlich jener, die ohne Füllsel bloß aus dramatischer Masse gebildet sind, dramatisch-dicht genannt werden mögen.

Es verhält sich nun:

in Fil.: lose : dicht = 13 : 6 = $2^1/_6$: 1
„ Tr.: = 22 : 15 = $1^1/_2$: 1

Demnach gestaltet Boccaccio seinen Dialog epischer, Chaucer dramatischer. Theilt man die dichten Dialoge in gemischte, wo noch epische Füllsel erscheinen, und in reine, wo solche völlig fehlen, so verhält sich:

in Fil.: gemischt : rein = 5 : 1 = 5 : 1
„ Tr.: = 8 : 7 = $1^1/_7$: 1

So erhärtet sich im Detail die oben gewonnene Erkenntnis.

Es fragt sich nun, welchen Einfluss die Längsverhältnisse der Dialoge auf ihre Dichte nehmen.

Theilt man die Dialoge in

I.	sehr lose	(ep. : dr. = 1 : 1— 4)
II.	lose	(= 1 : 5—10)
III.	dichte	(= 1 : 11—44)
IV.	absolut dichte	(= 0 : ∞)

und weist man den drei Dialoglängen von kurz (bis 50 Zei mittel (bis 200 Zeil.) und lang (bis 500 Zeil.) die entspreche den Formen zu, so ergibt sich folgende Tabelle:

	Fil.				Tr.	
	k.	m.	l.	k.	m.	l.
I.	5	3	—	8	6	—
II.	1	4	2	3	2	3
III.	—	4	2	3	4	1
IV.	1	—	—	5	2	—

Daraus ergibt sich, dass die extremen Dialoge, also sehr losen (I) und absolut dichten (IV) nach kürzeren Forı streben, denn es fehlt ihnen die lange Form überhaupt ı es überragen die kurzen die mittleren Formen:

Fil.: k. : m. = 6 : 3 = 2 : 1
Tr.: = 13 : 8 = +1 1/2 : 1

Andererseits streben die Dialoge von mittlerer Dic (II und III) nach längeren Formen: sie haben die „lan; Kategorie aufzuweisen und bevorzugen — wenigstens Boccaccio — die mittlere Form vor der kurzen:

Fil.: k. : m. = 1 : 8 = 1 : 8
Tr.: = 6 : 6 = 1 : 1

Der Einfluss der Einzellänge auf die Dichte des Dial steht somit fest. Dass dieses mehr äußerliche Moment Boccaccio stärker wirkt als bei Chaucer, stimmt zu letzteren Feinfühligkeit in ästhetischen Dingen.

Es wird demnach die Frage zu stellen sein, ob anderer innerlicher Factor etwa die Dichte des Dial mitbestimmt. Dieser könnte nur in der Verschiedenartigl der Compositionstheile liegen. Sondert man n Verwicklung, Höhepunkt, Entwicklung und Lösung Dialoge, so ergeben sich folgende Tabellen:

Fil.	V.	H.	E.	L.
I.	1	3	4	—
II.	3	—	3	1
III.	3	—	2	1
IV.	—	—	1	—
.+II.:	4	3	7	1
.+IV.:	3	—	3	1

Tr.	V.	H.	E.	L.
I.	6	4	3	1
II.	4	1	2	1
III.	3	2	3	—
IV.	4	1	2	—
I.+II.:	10	5	5	2
III.+IV.:	7	3	5	—

Danach verhält sich in:

	Fil.		Tr.	
se:dicht	= 1 : 1 = 1 : 1	in L.	= 5 : 5 = 1 : 1	in E.
	= 4 : 3 = $1\frac{1}{3}$: 1	„ V.	= 10 : 7 = $1\frac{3}{7}$: 1	„ V.
	= 7 : 3 = $2\frac{1}{3}$: 1	„ E.	= 5 : 3 = $1\frac{2}{3}$: 1	„ H.
	= 3 : 0 = ∞ : 0	„ H.	= 2 : 0 = ∞ : 0	„ L.

Von vornherein wäre anzunehmen, dass der Dialog umso dichter, also dramatischer gestaltet sein wird, je dramatischer der Compositionstheil ist, in welchem er sich befindet. Dieser Annahme entspricht der feinere und dramatischere Dichter, entspricht Chaucer sehr wohl: E. und V. haben sich bisher immer noch als dramatischer im Vergleich mit H. und L. erwiesen. So auch hier. Boccaccio, der minder feinfühlige und mehr lyrische als dramatische Dichter, zeigt verworrene Verhältnisse: für die feineren dramatischen Einflüsse der Composition hat er bezeichnenderweise nicht die Anempfindung.

Übersichts-Tabelle.

a) Filostrato.

H I:	dram. : ep. =	18 : 22 =	1	: +1
H II:	=	70 : 66 =	+1	: 1
E 8:	=	52 : 38 =	$1\frac{1}{3}$	: 1
V VIII:	=	17 : 7 =	$2\frac{1}{2}$	: 1
E VI:	=	30 : 10 =	3	: 1
E XI:	=	24 : 8 =	3	: 1
E V:	=	74 : 22 =	$3\frac{1}{3}$	: 1
H III:	=	45 : 11 =	4	: 1

V VI:		= 33 :	7 =	— 5 :	
E Xa:		= 156 :	32 =	— 5 :	
V X:		= 100 :	20 =	5 :	
E IX:		= 131 :	21 =	6 :	[illegible]
V I:		= 228 :	36 =	6 1/2 :	[illegible]
E VII:		= 307 :	37 =	8 1/2 :	[illegible]
L II:		= 94 :	10 =	9 1/2 :	1
V II:		= 235 :	21 =	11 :	1
E II:		= 250 :	22 =	11 :	1
V IX:		= 81 :	7 =	11 1/2 :	1
L I:		= 119 :	9 =	13 :	1
V IV:		= 74 :	2 =	37 :	1
E VIII:		= 133 :	3 =	44 :	1
E V:		= 14 :	0 =	∞ :	0

b) Troilus.

H I:	dram. : ep.	= 9 :	18 =	1 :	2
H IVc:		= 159 :	162 =	1 :	1
V VII:		= 58 :	49 =	1 1/5 :	1
L I:		= 49 :	35 =	1 2/5 :	1
V Va:		= 21 :	13 =	1 1/2 :	1
H IVb:		= 134 :	95 =	— 1 1/2 :	1
E X:		= 137 :	89 =	1 1/2 :	1
V XIII:		= 24 :	11 =	2 :	1
H II:		= 39 :	18 =	2 :	1
E 6:		= 30 :	14 =	2 :	1
V XIX:		= 108 :	35 =	3 :	1
V VI:		= 58 :	18 =	3 :	1
V XVI:		= 21 :	6 =	3 1/2 :	1
E 10:		= 43 :	12 =	3 1/2 :	1
H V:		= 14 :	3 =	— 5 :	1
E VIII:		= 453 :	86 =	5 1/4 :	1
E V:		= 100 :	18 =	5 1/2 :	1
V XVII:		= 33 :	5 =	6 3/5 :	1
L II:		= 62 :	8 =	— 8 :	1
V I:		= 455 :	56 =	8 :	1
V II:		= 467 :	50 =	9 :	1
V IV:		= 19 :	2 =	9 1/2 :	1

V XX:	= 166 : 16 =	10⅛	:	1
V VIII:	= 11 : 1 =	11	:	1
H VI:	= 58 : 5 =	—12	:	1
V X:	= 51 : 3 =	17	:	1
H IVa:	= 191 : 11 =	17	:	1
E II:	= 267 : 16 =	17	:	1
E VII:	= 36 : 1 =	36	:	1
E IXa:	= 43 : 1 =	43	:	1
V Vb:	= 89 : 0			
V IX:	= 43 : 0			
V XI:	= 21 : 0			
V XII:	= 39 : 0	= ∞	:	0
H III:	= 38 : 0			
E IX:	= 137 : 0			
E XIb:	= 21 : 0			

b) Der Umbildungs-Process.

α) Dialog.

Die Umbildung vollzieht sich in vierfacher Art.

1. Zuwachs und Einbuße durch Veränderung an nachgebildeten Dialogen:

		Fil.		Tr.	Zuw.	Einb.
Verw. 1.:	I.	228	I.	455	227	—
2.:	II.	235	II.	467	232	—
3.:	IV.	74	Vb.	89	15	—
	VI.	33	VI. / VII.	58 / 58	83	—
	VIII.	17	VIII.	11	—	6
Höhep. 1.:	II.	70	IVc.	159	89	—
	III.	45	VI.	58	13	—
Entw. 1.:	II.	250	II.	267	17	—
	V.	74	V.	100	26	—
	VI.	30	VII.	36	6	—
	VII.	307	VIII.	453	146	—
2.:	VIII.	133	IX.	137	4	—

	5.	14	6.	30	16
	IX.	131	X.	137	6
3.:	8.	52	10.	43	—
	Xa.	156	XIa.	43	—
Lös. 1.:	I.	119	I.	49	—
	II.	94	II.	62	—

Verw. 1.:	227
2.:	232
3.:	98
	557
Höhep.:	102
Entw. 1.:	195
2.:	26
3.:	—
	221
Lös.:	—
Totale	880

ist gleich + 650.

2. Zuwachs durch Neuschöpfung:

	Tr.	
Verw. 2.:	IV.	19
	Va.	21
4.:	IX—XX.	506
Höhep. 1.:	I—IVb.	411
	V.	14
Entw. 3.:	XIb.	21

Verw. 2.:	40
4.:	506
	546
Höhep. 1.:	425
Entw. 3.:	21
Totale	992

· Einbuße durch Beseitigung von Dialogen des Vor-
s:

	Fil.		
Verw. 4:	IX.	81	181
	X.	100	
Höhep. 1.:	I.	18	18
Entw. 3.:	XI.	24	24
		Totale	223

Zusammenfassung.

	Zuwachs		Einbuße	
	Veränderung	Neuschöpfung	Veränderung	Beseitigung
v. 1.:	227	—	—	—
2.:	232	40	—	—
3.:	98	—	6	—
4.:	—	506	—	181
	557	546	6	181
	1103		187	
ep. 1.:	102	425	—	18
	527		18	
v. 1.:	195	—	—	—
2.:	26	—	—	—
3.:	—	21	122	24
	221	21	122	24
	242		146	
1.:	—	—	102	—
	0		102	

Überschaut man diese Processe vom numerischen
chtswinkel aus, so erscheinen von den 22 Dialogen von
strato 18 in Troilus wieder, während 4 verloren gegangen
. Hingegen hat Troilus 19 neue Dialoge. Somit ist mehr
lie Hälfte der Dialoge Chaucers Eigenthum.

Verw.:	alt : neu = 5 : 12 =	$1 : 2^2/_5$;	verloren:	2
Höhep.:	= 2 : 6 =	1 : 3 ;	„	: 1
Entw.:	= 9 : 1 =	9 : 1 ;	„	: 1
Lös.:	= 2 : 0 =	∞ : 0 ;	„	: 0

So zeigt sich schon in numerischer Hinsicht, dass der dramatische Chaucer am lyrischen Boccaccio in der dramatischen Hauptform, im Dialog, sehr starke Veränderungen, resp. Erneuerungen, vorgenommen hat — besonders in der ihm dankbaren, ersten Hälfte der Handlung, nämlich in der steigenden, während er in der ihm undankbaren, sinkenden Handlung seinem Vorbilde sehr stark die Treue wahrt.

Besieht man sich diese Verhältnisse eingehender vom quantitativen Standpunkte aus, indem man die summarischen Zeilenziffern vergleicht, so verfügt der Dialog:

bei Bocc.: über 2287 Zeilen
„ Ch.: „ 3704 „
also „ 1417 „ mehr als im Vorbild u. zwar fast um Zweidrittel mehr. Der Zuwachs ist sehr stark.

Dies ist das Ergebnis von vier verschiedenen Vorgängen. Chaucer vermehrt die Dialogmasse des Vorbildes

1. durch Neuschöpfung von Dialogen um 992 Zeilen
2. „ Verbreiterung „ „ „ 880 „

also im ganzen um 1872 Zeilen;

andererseits vermindert er die Dialogmasse des Vorbildes

1. durch Beseitigung von Dialogen um 223 Zeilen
2. „ Verkürzung „ „ „ 230 „

also im ganzen um 453 Zeilen.

Demnach ist Chaucers Umbildung seiner Vorlage auf dem Gebiete des Dialogs vorwiegend eine positive, denn es verhält sich:

Vermehrung : Verminderung = 1872 : 453 = +4 : 1

Dabei halten sich die radicale Arbeit (Neuschöpfen und Beseitigen: 1215 Zeilen) und die discrete (Verbreitern und Verkürzen: 1110 Zeilen) so ziemlich das Gleichgewicht. Chaucers Thätigkeit ist allseitig und hat eine starke Tendenz auf das Positive.

Es fragt sich nun, wie sich diese Thätigkeit in den Haupttheilen der Composition specialisiert.

Die steigende Handlung — also Verwicklung und Höhepunkt — erfreut sich seiner persönlichen Neigung, zur sinkenden Handlung — also Entwicklung und Lösung — gewinnt er kein warmes Verhältnis. Dies spricht sich auch hier deutlichst aus in der Behandlung des Dialogs.

Den Dialog der steigenden Handlung vermehrt er endgiltig um 1425 Zeilen; den der sinkenden Handlung vermindert er endgiltig um 6 Zeilen.

In der steigenden Handlung verhält sich: Vermehrung : Verminderung = 1630 : 205 = 8 : 1; in der sinkenden Handlung: Vermehrung : Verminderung = 242 : 248 = 1 : 1.

Die Umbildung ist dort groß, hier klein, dort fast nur positiv, hier mehr negativ.

Überdies ist die Arbeit an der steigenden Handlung radical, an der sinkenden discret, denn es verhält sich:

in Verw.+Höhep.: radical : discret = 1170 : 665 = —2 : 1
„ Entw.+Lösung: = 45 : 445 = 1 : 10

Die Tendenzen der Arbeit an der steigenden Handlung steigern sich in deren Verlauf. So ist der Höhepunkt positiver gearbeitet als die Verwicklung:

Verw.: Vermehrg. : Vermindg. = 1103 : 187 = 6 : 1
Höhep.: = 527 : 18 = 29 : 1

Auch ist der Höhepunkt radicaler gearbeitet als die Verwicklung:

Verw.: radical : discret = 727 : 563 = 1 1/4 : 1
Höhep.: = 443 : 102 = 4 2/5 : 1

Ebenso steigern sich die Tendenzen der Arbeit an der sinkenden Handlung in deren Verlauf. So ist die Lösung negativer gearbeitet als die Entwicklung:

Entw.: Vermehrg. : Vermindrg. = 242 : 146 = 1 3/5 : 1
Lös.: = 0 : 102 = 0 : ∞

Auch ist die Lösung discreter gearbeitet als die Entwicklung:

Entw.: radical : discret = 45 : 343 = 1 : 8
Lös.: = 0 : 102 = 0 : ∞

Chaucer wird also während der Arbeit wärmer, es wächst ihm je nach der Partie die Vorliebe oder Abneigung und es steigern sich ihm die daraus folgenden Tendenzen. So schafft er sein Werk mit individuellem Temperament.

Wirft man noch einen Blick auf die Dichte des Dialogs, so zeigt sich — wie zu erwarten — dass die neuen Dialoge dichter sind als die überarbeiteten — entsprechend dem dramatischeren Naturell Chaucers im Vergleich mit dem Boccaccios. Es verhält sich nämlich:

$$\text{lose : dicht} \begin{cases} \text{bei den alten} = 12 : 7 = 1\frac{5}{7} : 1 \\ \text{„ „ neuen} = 10 : 8 = 1\frac{1}{4} : 1 \end{cases}$$

und es verhält sich unter den dichten:

$$\text{gemischt : reindramatisch} \begin{cases} \text{bei den alten} = 5 : 2 = 2\frac{1}{2} : 1 \\ \text{„ „ neuen} = 3 : 5 = 1 \;\; : 1\frac{2}{3} \end{cases}$$

Die epischen Einschübe innerhalb der Dialoge sind bei den neuen theils geringer als bei den alten, theils verlieren sie sich bei den neuen viel öfter völlig als bei den alten, d. h. die neuen Dialoge tragen eine dramatischere Structur als die alten. Von diesen — im ganzen 19 — sind 10 dichter und 8 loser geworden, während nur in 1 keine Veränderung eingetreten ist.

Folgende Tabelle gibt das Material in den Verhältniszahlen von dramatisch : episch.

	Fil.		Tr.	
Verw.:	I.	$6\frac{1}{2} : 1$	I.	$8 : 1$
	II.	$11 : 1$	II.	$9 : 1$
			IV.	$9 : 1$
			Va.	$1\frac{1}{2} : 1$
	IV.	$37 : 1$	Vb.	$\infty : 0$
	VI.	$-5 : 1$	VI.	$+3 : 1$
			VII.	$1\frac{1}{5} : 1$
	VIII.	$2\frac{1}{2} : 1$	VIII.	$11 : 1$
	IX.	$11\frac{1}{2} : 1$	IX.	$\infty : 0$
	X.	$5 : 1$	X.	$17 : 1$
			XI.	$\infty : 0$
			XII.	$\infty : 0$

			XIII.	2 : 1
			XVI.	$3\frac{1}{2}$: 1
			XVII.	$6\frac{3}{5}$: 1
			XIX.	3 : 1
			XX.	$10\frac{1}{2}$: 1
Höhep.:	I.	1 : +1	I.	1 : 2
			II.	2 : 1
			III.	∞ : 0
			IVa.	17 : 1
			IVb.	$1\frac{1}{2}$: 1
	II.	+ 1 : 1	IVc.	1 : 1
			V.	— 5 : 1
	III.	4 : 1	VI.	—12 : 1
Entw.:	II.	11 : 1	II.	17 : 1
	V.	$3\frac{1}{3}$: 1	V.	$5\frac{1}{2}$: 1
	VI.	3 : 1	VII.	36 : 1
	VII.	$8\frac{1}{2}$: 1	VIII.	$5\frac{1}{4}$: 1
	VIII.	44 : 1	IX.	∞ : 0
	5.	∞ : 0	6.	2 : 1
	IX.	6 : 1	X.	$1\frac{1}{2}$: 1
	8.	$1\frac{1}{3}$: 1	10.	$3\frac{1}{2}$: 1
	Xa.	— 5 : 1	XIa.	43 : 1
			XIb.	∞ : 0
	XI.	3 : 1		
Lös.:	I.	13 : 1	I.	$1\frac{2}{5}$: 1
	II.	$9\frac{1}{2}$: 1	II.	— 8 : 1

β) **Ansprache.**

1. Zuwachs und Einbuße durch Veränderung an nachgebildeten Ansprachen.

	Fil.		Tr.		Zuwachs	Einbuße
o.:	I.	8	I.	7	—	1
w.:	1.	56	1.	56	—	—
	2.	1	2.	9	8	—
	III.	2	II.	2	—	—
		2		2	—	—

	Fil.		Tr.	Zuwachs	Einbuße
	4		3	—	1
3.	1	3.	1	—	—
6.	2	7.	4	2	—
Totale:	76		84	10	2

ist gleich: + 8.

2. Zuwachs durch Neuschöpfung.

		Tr.
Verw.:	XIV.	1
	XV.	23
Entw.:	2.	4
	4.	57
		1
	Totale	86

3. Einbuße durch Beseitigung von Ansprachen der Vorbilder.

		Fil.
Verw.:	1.	2
Höhep.:	IV.	22
Entw.:	3.	7
	9.	6
	X.	16
	Totale	53

Zusammenfassung.

	Zuwachs		Einbuße	
	Veränderung	Neuschöpfung	Veränderung	Beseitigung
Exp.:	—	—	1	—
Verw.:	10	24	1	2
Höhep.:	—	—	—	22
Entw.:	—	62	—	29
	10	86	2	53
	96		55	

Von den 13 Ansprachen von Filostrato erscheinen 8 in Troilus wieder, während 5 verloren gegangen sind. Hingegen hat Troilus 5 neue Ansprachen. Beachtet man die Masse, so verfügt die Ansprache:

bei Bocc.:	über 129	Zeilen
„ Ch.:	„ 170	„
also „ „	„ 41	„ mehr als im Vor-

bilde, also um 1/3 mehr. Der Zuwachs ist gering. Er ergibt sich durch einen Gewinn von 96 (10 + 86) Zeilen nach einem Verlust von 55 (2 + 53) Zeilen. Die Umbildung ist stark positiv, denn es verhält sich:

$$\text{Vermehrung} : \text{Verminderung} = 96 : 55 = 1\tfrac{4}{5} : 1$$

Die Art der Umbildung ist fast nur radicaler Natur, denn es verhält sich:

$$\text{discret} : \text{radical} = 12 : 139 = 1 : 11\tfrac{1}{2}$$

u. zw. ist die positive Arbeit sehr stark radical:

$$\text{discret} : \text{radical} = 10 : 86 = 1 : 8\tfrac{3}{5}$$

die negative Arbeit fast ausschließlich radical:

$$\text{discret} : \text{radical} = 2 : 53 = 1 : 26\tfrac{1}{2}$$

Die Umbildung der Ansprache ist also schwach-extensiv und stark-intensiv.

γ) Monolog.

1. Zuwachs und Einbuße durch Veränderung an nachgebildeten Monologen:

	Fil.		Tr.		Zuw.	Einb.
Verw.:	III.	74	III.	106	32	—
Entw.:	3.	16	3.	11	—	5
Totale:		90		117	32	5 = + 27

2. Zuwachs durch Neuschöpfung:

	Tr.	
Verw.:	4.	3
Höhep.:	VII.	7
Entw.:	4.	11
	11.	6
Totale:		27

3. Einbuße durch Beseitigung von Monologen des Vorbildes:

		Fil.
Verw.:	1.	2
	V.	2
	VII.	18
	2.	6
		6
Entw.:	III.	3
	VII.	22
	3.	10
	5.	6
		1
	6.	4
	IX.	7
Lösg.:	2.	2
Totale:		89

Zusammenfassung.

	Zuwachs		Einbuße	
	Veränderung	Neuschöpfung	Veränderung	Beseitigung
Verw.:	32	3	—	34
Höhep.:	—	7	—	—
Entw.:	—	17	5	53
Lösg.:	—	—	—	2
	32	27	5	89
	59		94	

Von den 15 Monologen von Filostrato erscheinen 2 in Troilus wieder, während 13 verloren gegangen sind. Hingegen hat Troilus 4 neue Monologe. Beachtet man die Masse, so verfügt der Monolog

bei Bocc. über 179 Zeilen
„ Ch. „ 144 „
also „ „ um 35 „ weniger als im Vorbilde, also um ein schwaches Fünftel weniger. Die Abnahme ist gering. Sie ergibt sich aus einem Verluste von 94 (5 + 89) Zeilen bei einem Gewinn von 59 (32 + 27) Zeilen. Die Umbildung ist stark negativ, denn es verhält sich:

Vermehrung : Verminderung = 59 : 94 = 1 : 1 ½

Die Art der Umbildung ist stark radical:

discret : radical = 37 : 116 = 1 : 3

u. zw. ist die positive Arbeit überwiegend discret:

discret : radical = 32 : 27 = 1 $^1/_5$: 1

die negative Arbeit fast ausschließlich radical:

discret : radical = 5 : 89 = 1 : 17 $^1/_2$

Die Umbildung des Monologs ist demnach vorwiegend negativ-radical.

Ergebnisse.

Überschaut man die Ergebnisse der Forschung auf dem Gebiete der dramatischen Formen, so sind sie — wie zu erwarten — genereller und individueller Art. Freilich lassen sich gerade hier die beiden Momente schwer trennen, weil die Gestaltung der fein empfindlichen dramatischen Formen überhaupt mehr aus der Anlage des Dichters erfließt als aus der Eigenart der stofflichen Partie, und besonders, weil auf diesem Gebiete der Dichter gegen die generellen Forderungen leicht seine individuelle Neigung zum Ausdruck bringen kann.

Generell hat sich gezeigt, dass die dramatisch-intensiveren Partien auch die dramatisch-intensiveren Formen, also Duolog und Polylog, bevorzugen, während die dramatisch-schwächeren Formen der Ansprache und des Monologes nach den dramatisch-schwächeren Partien drängen. Dabei trat die charakteristische Erscheinung zutage, dass die scharf geprägten Formen (Dialog und Monolog) symptomatischer localisiert werden als die verschwommene halbdramatische Ansprache.

Individuell war zu erkennen, dass Chaucer viel dramatischer ist als Boccaccio. Nicht nur quantitativ, sondern besonders auch qualitativ hat sich dies erwiesen. Chaucer bevorzugt den Dialog, Boccaccio den Monolog (während sich für die halbdramatische Ansprache kein tiefgreifender Unterschied ergibt); Chaucer begünstigt den dichteren, also dramatischeren Dialog, Boccaccio den loseren, also den dramatisch minder guten; Chaucer vertheilt den Dialog nach seiner Dichte feinfühlig hinsichtlich der mehr

oder weniger dramatischen Partien, Boccaccio zeigt hier keinen Unterschied.

Hiezu stimmt die Umbildung der Vorlage. D beliebte Dialog wird im Ganzen stark vermehrt (+ : — = = +4 : 1), der unbeliebte Monolog sogar verminde (+ : — = 1 : 1 1/2), während die Ansprache im Einklang m der durchgehenden Verbreiterung der Vorlage nur schwac vermehrt wird (+ : — = 1 4/5 : 1). Die Art der Umbi dung ist discret oder radical. Die liebevolle Arbe ist natürlich discret. Das erweist die verschiedene Behandlu der einzelnen Formen. Die Arbeit am beliebten Dialog i stark discret (discr. : rad. = 1 : 1), am unbeliebten Monol stark radical (discr. : rad. = 1 : 3). Die dem Dramatik Chaucer principiell missliebige, weil nur halbdramatis Ansprache wird fast ausschließlich radical bearbeitet (disc rad. = 1 : 11 1/2). Auch an der Art der Arbeit, positiv oder negativ ist, springt dieses Moment die Augen. Die positive Arbeit ist vorwiegend discr so besonders beim Monolog (discr. : rad. = 1 1/5 : 1) und a noch bei der Ansprache (discr. : rad. = 1 : 8 3/5). Die negat Arbeit ist äußerst radical: so beim Monolog (discr. : rad. = 1 : 17 1/2) und besonders bei der Ansprache (discr. : rad. = 1 : 26 1/2).

Die Umarbeitung war also vorzüglich geeignet, Verhältnis Chaucers zu seiner Vorlage, ja sogar den V lauf des Arbeitens an seiner Vorlage in helles Licht zu rück

4. Der Bau des Dialogs.

Die dramatische Hauptform, der Dialog, soll nun seine Structur hin besehen werden. Er zerfällt in die e zelnen Redestücke der Figuren, die ihn tragen. Diese Re stücke können mehr oder minder zahlreich im ganzen, m oder minder lang im einzelnen sein. Hiedurch bestim sich die Energie des Redewechsels im Dialog. Um Extreme gegeneinander zu setzen: durch viele und ku Redestücke wird der Redewechsel lebhaft, durch wen und lange getragen, der Dialog selbst realistisch oder st siert, mehr dramatisch oder mehr lyrisch. So prägt Redewechsel die geistige Physiognomie des Dialogs.

fragt sich nun, ob sich die beiden Dichter im Bau ihres Dialogs unterscheiden, ob dieser Unterschied durchaus individuell bleibt, oder ob auch die verschieden-gearteten Compositionstheile der Dichtungen generelle Einflüsse auf den Dialog nehmen und wie weit sich innerhalb dieser generellen Tendenzen wiederum individuelle Nuancen aufweisen lassen.

Zu diesem Zwecke soll erst die Zahl, dann die Länge der Redestücke untersucht werden.

a) Die Zahl der Redestücke.

Die absoluten Zahlen der Redestücke sind bei den verschiedenen Dialogmassen der Dichtungen oder ihrer Theile von keiner Bedeutung. So umfasst der Dialog:

in Fil.: 2285 Zeilen und 139 Redest.
„ Tr.: 3704 „ „ 353 „

Vergleicht man jedoch die Verhältnisse der Massen und der Zahlen der Redestücke so verhält sich hinsichtlich:

der Masse: Fil.: Tr. = 1 : —1 2/3
„ Redest.: = 1 : 2 1/2

und es besitzt demnach Troilus relativ viel mehr Redestücke als Filostrato, ist daher Troilus im Redewechsel reicher, an dramatischer Kraft überlegen.

Eine bestimmtere Anschauung bietet das Verhältnis der theoretischen Minimalzahl zur factischen Frequenzzahl der Redestücke der Dialoge. Der Duolog hat zum mindesten 2, der Triolog 3 Redestücke. Besieht man sich daraufhin erst die Gesammtverhältnisse, so hat Filostrato 22 Duologe, also ad minimum 44 Redestücke, de facto 139 Redestücke; Troilus 33 Duologe und 4 Triologe, also ad minimum 37 Redestücke, de facto 353 Redestücke.

Es verhält sich demnach:

in Fil.: ad minimum : de facto = 1 : 3 1/6
„ Tr.: = 1 : 4 1/2

Somit ist der Dialog Chaucers fast um die Hälfte reicher an Redestücken, als der Boccaccios, mithin im Redewechsel intensiver, im Eindruck lebhafter, kurzum dramatischer.

Theilt man die Dichtungen in die beiden Haup
abschnitte, so hat:

I. in Filostrato:

a) die steigende Handlung: 10 Duologe, also a
minimum 20 Redestücke, de facto 85 Redestücke; *b)* d
sinkende Handlung: 12 Duologe, also ad minimum 24 Rede
stücke, de facto 54 Redestücke.

Es verhält sich demnach:

a) in der steigenden Handlung: ad minimum : d
facto = $1 : 4^{1}/_{4}$; *b)* in der sinkenden Handlung: ad mini
mum : de facto = $1 : 2^{1}/_{4}$.

Die steigende Handlung weist demnach in ihrem Duolo
fast doppelt so viel Redestücke auf als die sinkende, is
also fast doppelt so dramatisch als diese.

II. in Troilus:

a) die steigende Handlung: 21 Duologe und 4 Tric
loge, also ad minimum 54 Redestücke, de facto 284 Rede
stücke; *b)* die sinkende Handlung: 12 Duologe, also a
minimum 24 Redestücke, de facto 69 Redestücke.

Es verhält sich demnach:

a) in der steigenden Handlung: ad minimum : (
facto = $1 : 5^{1}/_{4}$; *b)* in der sinkenden Handlung: ad mir
mum : de facto = $1 : 2^{7}/_{8}$.

Es wiederholen sich die Verhältnisse von oben n
der bekannten individuellen Nuancierung: Chaucer ist dram
tischer als Boccaccio.

Theilt man die beiden Hauptabschnitte, so ergeb
sich folgende Verhältnisse:

1. Die steigende Handlung:

a) Filostrato:

Verw.:	7 Duologe	= 14	Redest. ad minimum,	67	de fac
Höhep.:	3 „	= 6	„ „ „	18	„ „

Verwicklung: ad minimum : de facto = 1 : —5
Höhepunkt: = 1 : 3

Boccaccio schwächt also die Lebhaftigkeit seines Dialo
in der steigenden Handlung von der Verwicklung zu
Höhepunkt um Beträchtliches (—5 : 3).

b) Troilus:

Verw.: 14 Duologe, 3 Triologe } = 37 Redest. ad minimum, 203 de facto

Höhep.: 7 Duologe, 1 Triolog } = 17 Redest. ad minimum, 81 de facto

Verwicklung: ad minimum : de facto = 1 : 5½
Höhepunkt: = 1 : 4¾

Chaucer schwächt gleichfalls, doch nur um ein Geringes (5½ : 4¾).

II. Die sinkende Handlung:

a) Filostrato:

Entw.: 10 Duologe = 20 Redest. ad minimum, 49 de facto
Lös.: 2 " = 4 " " " 5 " "

Entwicklung: ad minimum : de facto = 1 : 2½
Lösung: = 1 : 1⅕

Boccaccio schwächt die dramasische Lebhaftigkeit seines Dialogs innerhalb der sinkenden Handlung von der Entwicklung zur Lösung sehr stark (2½ : 1⅕).

b) Troilus:

Entw.: 10 Duologe = 20 Redest. ad minimum, 64 de facto
Lös.: 2 " = 4 " " " 5 " "

Entwicklung: ad minimum : de facto = 1 : 3⅕
Lösung: = 1 : 1⅕

Chaucer schwächt gleichfalls und noch viel stärker als Boccaccio (3⅕ : 1⅕).

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so zeigt sich:

1. im allgemeinen:

und zwar für die Dichter, dass Chaucer seinen Dialog viel dramatischer gestaltet als Boccaccio,

und zwar für die Dichtungen, dass der Dialog der steigenden Handlung viel dramatischer gestaltet ist als der der sinkenden Handlung, weiters, dass innerhalb der steigenden Handlung die dramatische Kraft des Dialogs von der Verwicklung zum Höhepunkt, innerhalb der sinkenden Handlung von der Entwicklung zur Lösung geschwächt wird;

2. im besonderen:

und zwar für die Dichter, dass die Schwächung der Verwicklung zum Höhepunkt bei Boccaccio viel deutender ist als bei Chaucer, aber dass die Schwächu- von der Entwicklung zur Lösung bei Chaucer viel bedeute der ist als bei Boccaccio.

Es zeigt sich also ein Verhältnis von Minimalzahl z Frequenzzahl:

	Verwicklung	Höhepunkt	Entwicklung	Lösung
in Fil.:	1 : —5	1 : 3	1 : 2 1/2	1 : 1 1/5
„ Tr.:	1 : 5 1/2	1 : 4 3/4	1 : 3 1/5	1 : 1 1/5

Demnach setzt Chaucer nicht nur mit größerer drama- tischer Lebhaftigkeit ein, sondern erhält sich diese Kraf auch länger als Boccaccio, um schließlich mit diesem in gleicher dramatischer Schwäche zu enden.

b) Die Länge der Redestücke.

α) Die Durchschnittslänge.

Je kürzer das Redestück ist, desto rascher tritt der Redewechsel ein, desto stärker wird die dramatische Kraft des Dialogs. Eine beiläufige Anschauung bietet die Durchschnittslänge. Zuerst mögen die Gesammtdichtungen betrachtet werden.

In Fil.: umfasst der Dialog 2285 Zeilen bei 139 Redestücken
„ Tr.: „ „ „ 3704 „ „ 353 „

Somit beträgt die Durchschnittslänge des Redestückes bei Boccaccio 16 1/2 Zeilen, bei Chaucer 10 1/2 Zeilen.

Bei Chaucer ist demnach das Redestück um 1/3 kürzer als bei Boccaccio, der Dialog in Troilus viel dramatischer als in Filostrato. Der durchgreifende Unterschied der beiden Dichter offenbart sich auch in diesem Detail mit vollster Deutlichkeit.

Die Dichtungen theilen sich in zwei Hauptabschnitte, in die steigende und in die sinkende Handlung.

In Filostrato umfasst der Dialog:

a) der steigenden Handlung 901 Zeilen bei 85 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von 10 3/5 Zeilen;

b) der sinkenden Handlung 1384 Zeilen bei 54 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von $25^2/_3$ Zeilen.

Das Redestück der steigenden Handlung beträgt demnach nur $^2/_5$ der Durschnittslänge des Redestückes der sinkenden Handlung. Der Dialog der ersteren erweist sich als viel dramatischer im Vergleich mit dem der letzteren.

In Troilus umfasst der Dialog:

a) der steigenden Handlung 2326 Zeilen bei 284 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von +8 Zeilen;

b) der sinkenden Handlung 1378 Zeilen bei 69 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von —20 Zeilen.

Es herrschen hier die gleichen Verhältnisse: das Redestück der steigenden Handlung beträgt ebenfalls nur $^2/_5$ der Durchschnittslänge der Redestücke der sinkenden Handlung.

Man hat also mit generellen Unterschieden der beiden Abschnitte zu rechnen: das stärkere Temperament der steigenden Handlung prägt den Dialog viel dramatischer als das schwächere der sinkenden. Innerhalb dieser Unterschiede ist Boccaccio der schwächere, Chaucer der stärkere Dramatiker, denn in beiden Abschnitten sind seine Redestücke im Durchschnitt um $^1/_5$ kürzer als die von Boccaccio.

Theilt man die beiden Hauptabschnitte einerseits in die Verwicklung und den Höhepunkt, andererseits in die Entwicklung und die Lösung, so ergeben sich bemerkenswerte Unterschiede:

1. Die steigende Handlung:

a) Filostrato:

Verw.: 768 Zeilen bei 67 Rst., also Rst. i. D. = 11 Zeilen
Höhep.: 133 „ „ 18 „ „ „ „ = $7^1/_2$ „

b) Troilus:

Verw.: 1684 Zeilen bei 203 Rst., also Rst. i. D. = $8^1/_3$ Zeilen
Höhep.: 642 „ „ 81 „ „ „ „ = —8 „

Boccaccio steigert also die dramatische Lebhaftigkeit seines Dialogs innerhalb der steigenden Handlung von der Verwicklung zum Höhepunkt recht stark ($11 : 7^1/_2 = 1^1/_2 : 1$), Chaucer aber nicht ($8^1/_3 : 8$). Dem sentimentalen Dichter spinnt sich das Liebesverhältnis lyrischer an, um dramatischer abzuschließen, der humoristische Dichter gestaltet

schon die Anfänge so bewegt, dass er sie nicht mehr steigern vermag, er setzt schon dramatisch ein.

2. Die sinkende Handlung:

a) Filostrato:

Entw.:	1171 Zeil.	bei 49 Rst.,	also Rst. i. D.	= 24 Zeil
Lös.:	213 „	„ 5 „	„ „ „	= 43 „

b) Troilus:

Entw.:	1267 Zeil.	bei 64 Rst.,	also Rst. i. D.	= —20 Z
Lös.:	111 „	„ 5 „	„ „ „	= 22

Es ergeben sich dieselben Verhältnisse entsprech(der gegensätzlichen Tendenz: Boccaccio schwächt dramatische Lebhaftigkeit seines Dialogs innerhalb sinkenden Handlung von der Entwicklung zur Lösung s stark (24 : 43 = 1 : —2), Chaucer aber nicht (20 : 22). D sentimentalen Dichter erlahmt die dramatische Kraft, w rend der humoristische sie sich erhält.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergel sich generelle Resultate für die Dichtungen, deren s gende Handlungen viel dramatischere Dialoge aufwei: als ihre sinkenden Handlungen, individuelle für die Dich einmal im allgemeinen, dass Chaucer dramatischer ist Boccaccio, dann dass Chaucer den Dialog des Höhepunk zwar nicht steigert, aber die Lösung auch nicht schwä(denn die Durchschnittslängen der Redestücke des Dial(betragen in:

	Verw.	Höhep.	Entw.	Lös.
in Fil.:	11	7 1/2	24	43 Zei
„ Tr.:	8 1/3	8	20	22 „

β) Die absolute Länge.

Nach der Durchschnitts-Länge soll die absolute unt sucht werden. Theilt man die Redestücke nach den th sächlichen Erscheinungen in zwei Hauptkategorien u zwar in kürzere (1—30 Zeilen) und längere (31—107 Zeil(so entfallen auf

	kürzere	längere	
in Fil.:	115	24	Stück
„ Tr.:	325	28	„

Demnach verhält sich:

in Fil.: kürzer : länger = — 5 : 1
„ Tr.: = $11\frac{1}{2}$: 1

Es überwiegen also die kürzeren die längeren Redestücke in Troilus relativ mehr als doppelt so stark im Vergleich mit Filostrato: Chaucer ist weitaus dramatischer.

Besieht man sich daraufhin die beiden Hauptabschnitte der Dichtungen, so verhält sich:

a) in Filostrato:

in der steig. Handlung: kürzer : länger = 78 : 7 = 11 : 1
„ „ sink. „ = 37 : 17 = $2\frac{1}{4}$: 1

b) in Troilus:

in der steig. Handlung: kürzer : länger = 269 : 15 = 18 : 1
„ „ sink. „ = 56 : 13 = $4\frac{1}{3}$: 1

So ergibt sich der generelle Unterschied zwischen der weitaus dramatischeren, steigenden Handlung zur sinkenden und die individuelle Nuance, dass dieser Unterschied bei Boccaccio noch etwas größer ist als bei Chaucer (11 : $2\frac{1}{4}$ = —5 : 1; 18 : $4\frac{1}{3}$ = +4 : 1).

Zerlegt man die Hauptabschnitte in ihre organischen Theile, so verhält sich:

1. in der steigenden Handlung:

a) in Filostrato:

in der Verwicklung: kürzer : länger = 60 : 7 = $8\frac{1}{2}$: 1
im Höhepunkt: = 18 : 0 = ∞ : 0

b) in Troilus:

in der Verwicklung: kürzer : länger = 191 : 12 = 16 : 1
im Höhepunkt: = 78 : 3 = ∞ : „0“

Es herrschen also die gleichen Verhältnisse: generell betrachtet ist das Redestück der Verwicklung länger als das des Höhepunktes, individuell ist Chaucer der dramatischere.

2. in der sinkenden Handlung:

a) in Filostrato:

in der Entwicklung: kürzer : länger = 34 : 15 = $2\frac{1}{4}$: 1
„ „ Lösung: = 3 : 2 = $1\frac{1}{2}$: 1

b) in Troilus:

in der Entwicklung: kürzer : länger = 52 : 12 = 4 1/3 : 1
„ „ Lösung: = 4 : 1 = 4 : 1

Es herrscht wieder dieselbe Tendenz: die Lösung wird mit ihrem längeren Redestück schwerfälliger und undramatischer. Dabei tritt aber die individuelle Nuance scharf zutage: nicht nur dass Chaucer im allgemeinen kürzere Redestücke hat als Boccaccio, sondern er schwächt die Lösung gegenüber der Entwicklung nur sehr wenig.

Wurden bisher die Längskategorien nur in den Frequenzverhältnissen beleuchtet, so muss zur Ergänzung das Massenverhältnis herangezogen werden.

In Bezug auf die Zeilenmasse verhält sich:

in Fil.: kürzer : länger = 966 : 1319 = 1 : +1 1/3
„ Tr.: = 2001 : 1703 = —1 1/5 : 1

Der Gegensatz der Dichtungen ist sehr groß: in Filostrato überwiegen die längeren die kürzeren Redestücke, in Troilus die kürzeren die längeren.

Hinsichtlich der beiden Hauptabschnitte der Dichtungen stellen sich die Verhältnisse folgendermaßen:

a) Filostrato:

steig. Handlung: kürzer : länger = 564 : 337 = 1 2/3 : 1
sink. „ = 402 : 982 = 1 : —2 1/2

b) Troilus:

steig. Handlung: kürzer : länger = 1484 : 842 = 1 3/4 : 1
sink. „ = 517 : 861 = 1 : —1 3/4

Es zeigt sich dieselbe generelle Tendenz: in der steigenden Handlung überwiegen die kürzeren Redestücke, in der sinkenden die längeren.

Zugleich tritt aber kräftig ein individueller Unterschied hervor: bei Boccaccio sind die längeren Redestücke der sinkenden Handlung viel schwerer als bei Chaucer: dieser erhält sich seine dramatische Kraft bis in die sinkende Handlung hinein.

Verfolgt man die Erscheinungen weiter, so ergeben sich bemerkenswerte Unterschiede.

1. Steigende Handlung:

a) Filostrato:

Verwicklung:	kürzer : länger	= 431 : 337	= $1^1/_4$: 1
Höhepunkt:		= 133 : 0	= ∞ : 0

b) Troilus:

Verwicklung:	kürzer : länger	= 982 : 702	= $1^2/_5$: 1
Höhepunkt:		= 502 : 140	= $3^3/_5$: 1

Die Ausführung ist individuell verschieden: Boccaccio setzt in der Verwicklung weniger dramatisch ein als Chaucer, wird aber im Höhepunkt dramatischer als dieser, umgekehrt setzt Chaucer in der Verwicklung dramatischer ein als Boccaccio, um im Höhepunkt minder dramatisch zu werden als dieser.

2. Sinkende Handlung:

a) Filostrato:

Entwicklung:	kürzer : länger	= 351 : 820	= 1 : $2^1/_3$
Lösung:		= 51 : 162	= 1 : $3^1/_6$

b) Troilus:

Entwicklung:	kürzer : länger	= 455 : 812	= 1 : $+1^3/_4$
Lösung:		= 62 : 49	= $1^1/_4$: 1

Auch hier ist die Ausführung individuell verschieden: Boccaccio schwächt die dramatische Lebhaftigkeit seines Dialogs von der Entwicklung zur Lösung, indem er hier die längeren Redestücke die kürzeren stärker überwiegen lässt als dort; Chaucer steigert die dramatische Lebhaftigkeit, indem er dort die längeren Redestücke, hier die kürzeren überwiegen lässt.

Ergebnis.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so charakterisiert der Bau des Duologs sowohl die Dichter wie die Dichtungen.

1. Die Dichter.

Für die Dichter ergibt sich ein allgemeiner Gegensatz: Boccaccio ist weniger, Chaucer mehr dramatisch in der Ausbildung des Dialogs.

Es hat nämlich der Dialog bei Chaucer mehr Redestücke als bei Boccaccio.

Fil.: ad minimum : de facto $= 1 : 3^1/_6$
Tr.: $= 1 : 4^1/_2$

Weiters beträgt die Durchschnittslänge des Redestückes

in Fil.: $16^1/_2$ Zeilen
„ Tr.: $10^1/_2$ „

Endlich verhalten sich die kürzeren zu den längeren Redestücken:

in Fil. =	— 5 :	1	der Zahl nach;
„ Tr. =	$11^1/_2$:	1	
in Fil. =	1 :	$+1^1/_3$	der Zeilenmasse nach.
„ Tr. =	— $1^1/_5$:	1	

Somit strebt der Dialog von Boccaccio nach wenigeren und längeren, der von Chaucer nach mehr und kürzeren Redestücken.

Äußerlich betrachtet wird der englische Dialog gegenüber dem italienischen gelenkiger, innerlich naturwahrer, thatsächlich eindrücklicher. Die rhetorische Stilisierung weicht einer Freiheit, die ästhetische Gruppierung der sachlichen Argumente einer ungebundenen Atomisierung bei temperamentvollem Redewechsel. Dies verrathen die Tendenzen hier und dort. Sind die Schlussfolgerungen vielleicht um etwas zu extrem ausgedrückt, so möge das damit entschuldigt werden, dass es ja kaum möglich ist, stilistische Eigenarten in nuancierter Beschreibung festzulegen; man kann eben nur in Extremen andeuten.

2. Die Dichtungen.

Für die Dichtungen ergibt sich ein allgemeiner Gegensatz zwischen der steigenden und sinkenden Handlung: jene ist in ihrem Dialog dramatischer als diese.

Es hat nämlich der „steigende Dialog“ mehr Redestücke als der „sinkende“.

Steigende Handlung: ad minimum : de facto $= 1 : 4^1/_4$ in Filostrato, $= 1 : 5^1/_4$ in Troilus; sinkende Handlung: ad minimum : de facto $= 1 : 2^1/_4$ in Filostrato, $= 1 : 2^7/_8$ in Troilus.

Weiters ist die Durchschnittslänge des Redestückes in der steigenden Handlung kürzer als in der sinkenden:

steig. Handl.: in Fil.: $10^3/_5$ Zeilen, in Tr.: + 8 Zeilen
sink. „ : „ „ : $25^2/_3$ „ „ „ : —20 „

Endlich sind die Redestücke der steigenden Handlung absolut genommen viel kürzer als die der sinkenden Handlung.

Denn es verhalten sich die kürzeren zu den längeren numerisch:

in der steig. Hdl.: in Fil. = 11 : 1, in Tr. = 18 : 1
„ „ sink. „ : „ „ = $2^1/_4$: 1, „ „ = $4^1/_3$: 1

und es verhalten sich die kürzeren zu den längeren quantitativ:

in der steig. Hdl.: in Fil. = $1^2/_3$: 1 , in Tr. = $1^3/_4$: 1
„ „ sink. „ : „ „ = 1 : —$2^1/_2$, „ „ = 1 : —$1^3/_4$

All diese Unterschiede sind generell, d. h. sie kommen beiden Dichtungen in beiläufig gleichem Maße zu.

Daneben lassen sich individuelle Nuancen festlegen, wie die graduellen Unterschiede innerhalb der generellen Tendenz zeigen. Chaucer nämlich schwächt die dramatische Kraft seines „sinkenden Dialogs“ gegenüber dem „steigenden“ nicht so sehr als Boccaccio: er verleiht den längeren Redestücken weder an Zahl noch an Masse ein so großes Übergewicht über die kürzeren Redestücke als Boccaccio. Dem stärkeren Dramatiker Chaucer lähmt die minder dramatische Partie der sinkenden Handlung die dramatische Kraft nicht so stark wie dem minder dramatischen Boccaccio.

Für die Dichtungen ergibt sich weiters ein besonderer Unterschied zwischen den beiden organischen Theilen der beiden Hauptabschnitte:

a) Innerhalb der steigenden Handlung zwischen der Verwicklung und dem Höhepunkt.

Es hat nämlich die Verwicklung mehr Redestücke als der Höhepunkt:

Verw.: *ad minimum* : de facto = 1 : —5 in Fil., 1 : 5 $^{1}/_{2}$ in Tr.
Höhep.: = 1 : 3 „ „ 1 : 4 $^{3}/_{4}$ „ „

Weiters ist die Durchschnittslänge des Redestückes in der Verwicklung kürzer als im Höhepunkt:

Verw.: 11 Zeilen in Fil., 8 $^{1}/_{8}$ Zeilen in Tr.
Höhep.: 7 $^{1}/_{2}$ „ „ „ —8 „ „ „

Endlich sind die Redestücke absolut genommen in der Verwicklung länger als im Höhepunkt.

Denn es verhalten sich die kürzeren zu den längeren numerisch:

Verw.: kürzer : länger = 8 $^{1}/_{2}$: 1 in Fil., = 16 : 1 in Tr.
Höhep.: = ∞ : 0 „ „ = ∞ : „0“ „ „

und es verhalten sich die kürzeren zu den längeren quantitativ:

Verw.: kürzer : länger = 1 $^{1}/_{4}$: 1 in Fil., = 1 $^{2}/_{5}$: 1 in Tr.
Höhep.: = ∞ : 0 „ „ = 3 $^{3}/_{5}$: 1 „ „

Diese theilweise sich widersprechenden Thatsachen zeigen, dass die dramatische Kraft des Dialogs von der Entwicklung zum Höhepunkt abnimmt: die Verwicklung hat relativ mehr Redestücke als der Höhepunkt, was für ihren Dialog eine größere Gelenkigkeit der Glieder offenbart; der Höhepunkt hat kürzere Redestücke als die Verwicklung, was relativ für dramatische Kraftlosigkeit seines Dialogs spricht, weil er in seinen Gliedern etwas zusammenschrumpft.

Neben diesen generellen Erscheinungen treten wiederum individuelle Nuancen zutage. Bei Boccaccio sinkt die dramatische Kraft im Höhepunkte vergleichsweise auf ein viel tieferes Niveau als bei Chaucer. Die Differenzen sind bei Boccaccio viel größer als bei Chaucer:

Zahl der Redestücke { (1 : —5) : (1 : 3) = —2 bei Bocc.
(1 : 5 $^{1}/_{2}$) : (1 : 4 $^{3}/_{4}$) = $^{3}/_{4}$ „ Ch.

Durchschnittslänge der Redestücke { 11 : 7 $^{1}/_{2}$ = 3 $^{1}/_{2}$ bei Bocc.
8 $^{1}/_{8}$: —8 = + $^{1}/_{8}$ „ Ch.

Massenlänge der Redestücke { (1 $^{1}/_{4}$: 1) : (∞ : 0) bei Bocc.
(1 $^{2}/_{5}$: 1) : (3 $^{3}/_{5}$: 1) „ Ch.

Demnach erweist sich auch in diesem Detail Chaucer als der stärkere Dramatiker, insofern er der antidramatischen generellen Tendenz weniger nachgibt als Boccaccio.

b) Innerhalb der sinkenden Handlung zwischen der Entwicklung und der Lösung.

Es hat nämlich die Lösung weniger Redestücke als die Entwicklung:

Entw.:	ad minim.: de facto $= 1 : 2^1/_2$ in Fil.;	$= 2 : 3^1/_5$ in Tr.
Lösg.:	$= 1 : 1^1/_5$ „ „ ;	$= 1 : 1^1/_5$ „ „

Weiters ist die Durchschnittslänge des Redestückes in der Lösung größer als in der Entwicklung:

Entw.:	24 Zeilen in Fil.;	—20 Zeilen in Tr.
Lösg.:	43 „ „ „ ;	22 „ „ „

Endlich sind die Redestücke auch hinsichtlich ihrer absoluten Länge in der Lösung länger als in der Verwicklung. Denn es verhalten sich die kürzeren zu den längeren numerisch:

Entw.:	kürzer : länger $= 2^1/_4 : 1$ in Fil.;	$= 4^1/_3 : 1$ in Tr.
Lösg.:	$= 1^1/_2 : 1$ „ „ ;	$= 4 : 1$ „ „

und es verhalten sich die kürzeren zu den längeren quantitativ:

Entw.:	kürzer : länger $= 1 : 2^1/_3$ in Fil.;	$= 1 : +1^3/_4$ in Tr.
Lösg.:	$= 1 : 3^1/_6$ „ „ ;	$= 1^1/_4 : 1$ „ „

Aus diesen Erscheinungen ergibt sich die generelle Thatsache, dass die dramatische Kraft des Dialogs von der Entwicklung zur Lösung sinkt: die Redestücke werden seltener und länger, der Dialog aber wird mit ihnen schwerfälliger.

Neben diesen generellen Erscheinungen treten gleichfalls individuelle Nuancen u. zw. sehr scharf zutage: bei Boccaccio ist der Unterschied groß und rein, d. h. er tritt in allen Momenten scharf heraus, bei Chaucer ist er zum Theile klein und sogar unrein d. h. er verkehrt sich einmal in sein Gegentheil. Dies zeigen deutlich die relativen Differenzen:

Zahl der Redestücke	$(1 : 2^1/_2) : (1 : 1^1/_5) = 1^1/_4$	bei Bocc.
	$(1 : 3^1/_5) : (1 : 1^1/_5) = 2$	„ Ch.
Durchschnittslänge der Redest.	$24 : 43 = 19$	bei Bocc.
	$—20 : 22 = +2$	„ Ch.

Einzellänge der Redest.			
	numerisch	$(2\frac{1}{4}:1):(1\frac{1}{2}:1)=\frac{3}{4}$	bei Bocc.
		$(4\frac{1}{3}:1):(4:1)=\frac{1}{3}$	„ Ch.
	quantitativ	$(1:2\frac{1}{3}):(1:3\frac{1}{6})=\frac{5}{6}$	b. Bocc.
		$(1:+1\frac{3}{4}):(1\frac{1}{4}:1)=3$	„ Ch.

Demnach ist Chaucers Dialog der Lösung im Vergleich mit dem der Entwicklung relativ noch ärmer an Redestücken als der Boccaccios; er büßt also hinsichtlich der Fülle seiner Glieder an dramatischer Kraft noch mehr ein als bei Boccaccio. Bezüglich der Länge der Glieder ist der Unterschied zwischen Entwicklung und Lösung minimal, so dass quantitativ die kürzeren Redestücke die längeren in der Lösung sogar überwiegen. Chaucer schwächt also den Dialog seiner Lösung im Vergleich mit dem der Entwicklung noch mehr als Boccaccio: er macht ihn weniger gelenkig und lässt ihn in den Einzelgliedern verschrumpfen. Das stimmt zu seiner immer bewiesenen Abneigung gegen die sinkende Handlung: sogar seine persönliche Vorliebe für das Dramatische verlässt ihn hier immer mehr, freudlos sinkt er hier unter Boccaccio, verlebendigt hier seine Darstellung noch weniger als der Italiener. Bis ins feinste Detail reicht die Stimmung mit ihrer Erklärung der angewandten Kunstmittel.

5. Figuren-Technik.

In den Figuren drückt sich — soweit man dieselben als formale Kunstmittel fassen darf — der geistige Gehalt der Dichtung formal am deutlichsten aus. Sie sind ja die Träger des Problems, ihre formalen Erscheinungen besitzen demnach den höchsten symbolischen Wert.

Die erste Frage gilt der Zahl und Art der Figuren. An den dramatischen Formen sind betheiligt:

in Fil.:	12	u. zw. 3	Haupt-	und 9	Nebenfiguren
„ Tr.:	13	„ 3	„	„ 10	„

Bei der Identität des Stoffes kann diese Gleichartigkeit im Figurenmaterial nicht auffallen. Die Unterschiede bringt erst die künstlerische Behandlung des Materials.

Die Figuren-Arten, Gruppen und Einzel-Figuren sollen nun daraufhin ins Auge gefasst werden. Zuvörderst handelt

es sich um ihre dramatische *Extensität*: um ihre quantitative Wirkung, die sich in ihrem Antheil an der dramatischen Gesammtmasse verräth. Dann um ihre dramatische *Intensität*: um ihre qualitative Wirkung, die sich in ihrem Antheil an den verschiedenartigen dramatischen Formen wiederspiegelt. Weiters um ihre *Gruppierung* im Dialog: hier specialisieren sich die allgemeinen Beobachtungen von früher an der dramatischen Hauptform. Endlich soll der Dialog auf seine *geistige Ökonomie* hin untersucht werden: die Antheilnahme der Figuren innerhalb des Einzeldialogs steht hier in Frage. Dies kann noch eingehender ausgeführt werden, wenn man schließlich den *Redewechsel* der Figuren auf sein dramatisches Tempo hin untersucht. Mit all diesen Kriterien wird es gelingen, einerseits die Figuren nach Art und Gattung, sowie Individualität zu charakterisieren und hiemit zugleich Charakteristica für die Dichtungen und deren Compositionstheile zu gewinnen. Andererseits versteht es sich von selbst, dass dadurch zugleich auch die geistigen Porträts der Dichter in Hinblick auf ihre artistische Anlage wie auf ihre Stimmung feiner ausgezeichnet werden.

a) Dramatische Extensität der Figuren.

Betrachtet man zuerst die Erscheinungen für die *Gesammtdichtungen*, so verhalten sich:

in Fil.: Hauptfig. : Nebenfig. = 2384 : 209 = $11\,{}^{2}/_{5}$: 1
„ Tr.: = 3684 : 334 = 11 : 1

Der Unterschied zwischen den beiden Epen ist ganz geringfügig. Es handelt sich hier eben um die generell-epische Thatsache, dass der Epiker durch keine äußeren Gründe gezwungen wird, die Nebenfiguren, die ihn innerlich nicht interessieren, dramatisch auszuführen, in welche Zwangslage der Dramatiker allerdings versetzt wird.

Die Hauptfiguren erschöpfen sich in beiden Epen in dem Trio: Troilus, Cressida, Pandarus, also im Helden, in der Heldin und im Vertrauten. Setzt man die beiden ersteren gegen den letzteren, so verhält sich:

in Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 1592 : 792 = —3 : 1
„ Tr.: = 1882 : 1802 = +1 : 1

Beim sentimentalen Boccaccio spielt der intriguierende Vertraute naturgemäß eine viel kleinere Rolle, als beim humoristischen Chaucer.

Vergleicht man das Heldenpaar unter sich, so verhält sich:

in Fil.: Held : Heldin = 987 : 605 = $1^2/_3$: 1
„ Tr.: = 974 : 908 = +1 : 1

Boccaccio, der sich stimmungsmäßig mit seinem Helden identificiert, gewährt diesem ein großes Übergewicht über die Heldin; Chaucer, der seinen Figuren in souveräner Objectivität gegenübersteht, weist der Heldin eine ebenso große Bedeutung zu als dem Helden.

Dies die Gesammtverhältnisse.

Forscht man nach dem Detail, nach den Erscheinungen in den einzelnen Compositions-Theilen, so kommt die Exposition und das erregende Moment nicht in Betracht. Somit verbleibt die steigende Handlung (Verwicklung + Höhepunkt) und die sinkende (Entwicklung + Lösung).

Die Nebenfiguren sind in Filostrato ausschließlich auf die sinkende Handlung beschränkt, in Troilus mit $+^4/_5$ ihrer Masse. Sie sind Zeugen für eine compliciert-realistische Fabel. So begreift es sich, dass der sentimentale Boccaccio in der Schilderung der glücklichen Liebesgeschichte, die er bloß seelisch an den Hauptfiguren darstellt, für die Nebenfiguren keine Verwendung findet, hingegen Chaucer als Humorist bereits hier auch reale Saiten anklingen lässt.

Die Hauptfiguren zeigen starke Unterschiede.

Der Vertraute spielt in der steigenden Handlung eine viel bedeutendere Rolle als in der sinkenden. Das ist generell und gilt für beide Epen. Doch es stellen sich starke Nuancen ein, beim sentimentalen Boccaccio ist die Rolle des Vertrauten in der steigenden Handlung viel geringer als beim humoristischen Chaucer:

Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 594 : 439 = $1^1/_3$: 1
Tr.: = 990 : 1414 = 1 : —$1^1/_2$

Hingegen ist in der sinkenden Handlung der Unterschied gering:

Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 998 : 353 = —3 : 1
Tr.: = 892 : 388 = $2^1/_3$: 1

Beachtet man endlich das Verhältnis von Held zur Heldin, so ergibt sich ein starker Unterschied:

a) bei Boccaccio zeigt sich ein geringes Überwiegen der letzteren über den ersteren (Held : Heldin = 284 : 310 = = 1 : +1) in der steigenden Handlung, hingegen in der sinkenden ein sehr starkes Überwiegen des ersteren über letztere (Held : Heldin = 703 : 295 = $2^1/_4$: 1). Im sonnigen Theil des Liebesverhältnisses wächst dem von seiner Heldin begeisterten Dichter diese Figur über den Helden hinaus, in der sinkenden Handlung stellt Boccaccio die selbstempfundenen Schmerzen des Helden so eingehend dar, dass die Heldin vom Helden überragt wird.

b) Chaucer aber lässt in beiden Theilen die ihm für seine humoristischen Zwecke dankbare Figur des Helden überwiegen: in der steigenden Handlung um ein geringes (Held : Heldin = 506 : 484 : +1 : 1), in der sinkenden um etwas mehr (Held : Heldin = 468 : 424 = $1^1/_{10}$: 1).

Dringt man bis in die Besonderheiten der vier einzelnen Compositions-Theile, so zeigt sich, dass der Vertraute im Höhepunkt und in der Lösung eine sehr bescheidene Rolle spielt: in den Knotenpunkten des Liebesprocesses tritt der dritte vor den zwei Leidenschaftsträgern naturgemäß in den Hintergrund; andererseits ist sein Einfluss in der Verwicklung viel größer als in der Entwicklung, weil seine Aufgabe eben eine wesentlich positive ist. Dies sind generelle Erscheinungen beider Dichtungen, die sich aber sehr charakteristisch nuancieren:

1. Im Höhepunkt und in der Lösung verhält sich:

a) im Höhepunkt:

in Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 147 : 8 = ∞ : „0“
„ Tr.: = 425 : 224 = —2 : 1

b) in der Lösung:

in Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 188 : 15 = 12 : 1
„ Tr.: = 63 : 13 = 5 : 1

Demnach ist bei Chaucer der Vertraute relativ viel stärker als bei Boccaccio.

2. In der Verwicklung und Entwicklung verhält sich:

a) in der Verwicklung:

in Fil.:	Heldenpaar : Vertrauter	= 447 : 431	= 1 : 1	
„ Tr.:		= 565 : 1190	= 1 : +2	

b) in der Entwicklung:

in Fil.:	Heldenpaar : Vertrauter	= 810 : 338	= —$2\frac{1}{2}$: 1	
„ Tr.:		= 829 : 375	= $2\frac{1}{10}$: 1	

Auch hier spielt der Vertraute bei Chaucer immer eine größere Rolle, besonders aber in der Verwicklung, wo er in humoristischer Art stark eingreift.

Es fragt sich nun, ob das Verhältnis von Held zu Heldin ähnlich charakteristisch ausgeführt erscheint. Weil die Heldin in der Lösung nicht mehr zu Worte kommt und in der Verwicklung und im Höhepunkt fast gleiche Verhältnisse herrschen:

Verwicklung:	Fil:	Held : Heldin	= 196 : 251	= 1 : $1\frac{1}{4}$
	Tr.:		= 238 : 327	= 1 : $1\frac{1}{3}$
Höhepunkt:	Fil.:		= 88 : 59	= $1\frac{1}{2}$: 1
	Tr.:		= 268 : 157	= $1\frac{2}{3}$: 1

so dreht sich die Frage bloß um die Entwicklung. Hier verhält sich:

in Fil.:	Held : Heldin	= 515 : 295	= $1\frac{2}{3}$: 1
Tr.:		= 405 : 424	= 1 : +1

Bei Boccaccio überwiegt der Held, bei Chaucer die Heldin, weil sich der sentimentale Dichter selber im Helden spiegelt, der humoristische aber in der Treulosen gegenüber dem Treuen sich die dankbarere Figur ersieht.

Überschaut man die Ergebnisse aus der Beobachtung der dramatischen Extensität der Figuren, so zeigt sich, dass bereits mit diesem noch recht äußerlichen Kriterium die Bedeutung und Eigenart der Figurengruppen, ja sogar der wichtigen Einzelfiguren festgelegt werden kann, und dass im weiteren von hier aus die Dichtungen selbst — in ihrer Gesammtheit, wie in ihren Theilen — in helleres Licht rücken. Geht man von der generellen Ähnlichkeit zu den speciellen Unterschieden über, so erklären sich diese auf allen Punkten in deutlichster Art aus dem Stimmungscontrast der beiden Dichter.

b) Dramatische Intensität der Figuren.

Die qualitative Bewertung der Figurengruppen und Einzelfiguren kann leicht und genau vorgenommen werden, wenn man ihren Antheil an den verschiedenartigen dramatischen Formen festlegt. Besonders deutlich sprechen hier die Massenverhältnisse. Vor allem das Verhältnis der dramatischen Hauptform, des Dialogs zum Monolog im weiteren Sinne (d. h. zum Selbstgespräch und zur Ansprache).

Bei den Hauptfiguren verhält sich:

a) in Fil.: Dialog : Monolog = 2166 : 218 = 10 : 1
b) „ Tr.: = 3522 : 162 = $21^{3}/_{4}$: 1

Bei den Nebenfiguren verhält sich:

a) in Fil.: Dial. : Mon. = 119 : 90 = $1^{1}/_{3}$: 1
b) „ Tr.: = 182 : 152 = $1^{1}/_{5}$: 1

Somit ergibt sich ein ungemein scharfer Unterschied genereller Art zwischen den beiden Figurengruppen: die Hauptfiguren bevorzugen die dramatische Hauptform, den Dialog ganz gewaltig im Vergleich mit den Nebenfiguren. Diese Tendenz prägt sich beim feineren Formkünstler Chaucer viel schärfer aus als bei Boccaccio. Besonders hinsichtlich der wichtigen Hauptfiguren, welche bei Chaucer doppelt stärker nach dem Dialog drängen als bei Boccaccio, aber auch hinsichtlich der minderwichtigen Nebenfiguren, welche bei Chaucer noch schwächer nach den Dialog drängen als bei Boccaccio.

Ebenso deutlich sprechen die Verhältnisse innerhalb des Monologs zwischen dem dramatischen Selbstgespräch und der minder dramatischen Ansprache. Es verhält sich bei den Hauptfiguren:

a) in Fil.: S. : A. = 168 : 50 = $3^{1}/_{3}$: 1
b) „ Tr.: = 154 : 8 = ~20 : 1

bei den Nebenfiguren:

a) in Fil.: S. : A = 11 : 79 = 1 : ~7
b) „ Tr. = 11 : 141 = 1 : ~13

Demnach ergibt sich als genereller Gegensatz, dass bei den wichtigen Hauptfiguren das dramatischere Selbst-

gespräch, bei den minder wichtigen Nebenfiguren die minder dramatische Ansprache weitaus überwiegt. Auch diese Tendenz prägt Chaucer schärfer als Boccaccio aus u. zw. besonders scharf bei den wichtigen Hauptfiguren, minder scharf bei den minder wichtigen Nebenfiguren.

Die Gruppe der Hauptfiguren theilt sich organisch in das Heldenpaar und in den Vertrauten. Auch zwischen diesen beiden Kleingruppen ergeben sich qualitative Unterschiede generellen und speciellen Charakters.

Beim Heldenpaar verhält sich:

a) in Fil.: Dial. : Mon. = 1398 : 194 = $7^1/_8$: 1
b) „ Tr.: = 1747 : 135 = 13 : 1

Beim Vertrauten verhält sich:

a) in Fil.: Dial. : Mon. = 768 : 24 = 32 : 1
b) in Tr.: = 1775 : 27 = $65^2/_3$: 1

Der generelle Unterschied springt in die Augen: das Heldenpaar hat viel mehr Monolog als der Vertraute, es wirkt demnach intimer als dieser. So muss es auch sein, denn am Heldenpaar interessiert seine persönliche Art, am Vertrauten seine sachliche Beschäftigung.

Im speciellen lässt Boccaccio das Heldenpaar stärker monologisieren als Chaucer; das gleiche gilt für den Vertrauten. Darin spiegelt sich einerseits wiederum der subjective Standpunkt des Italieners, der objective des Engländers zum Stoff, andererseits das dramatischere Temperament Chaucers im Vergleich mit Boccaccio.

Weiters verhält sich beim Heldenpaar:

a) in Fil.: S. : A. = 162 : 32 = 5 : 1
b) „ Tr.: = 130 : 5 = 26 : 1

beim Vertrauten:

a) in Fil.: S. : A. = 6 : 18 = 1 : 3
b) „ Tr.: = 24 : 3 = 8 : 1

Danach besitzt das Heldenpaar viel mehr vom intimeren Selbstgespräch als der Vertraute, was die allgemeinen Erscheinungen von oben im einzelnen präciser ausführt. Für die Dichter zeigt sich im speciellen sehr deutlich die

Abneigung des realistischen Chaucer gegen die rhetorische Ansprache, welcher der stilisierende Boccaccio schon beim Heldenpaar und besonders beim Vertrauten eine große Rolle gegenüber dem intimen Selbstgespräch einräumt.

Auch Held und Heldin charakterisieren sich in ihrer Antheilnahme an den Art-Scenen.

Es verhält sich beim Helden:

a) in Fil.: Dial.: Mon. = 927 : 60 = 16 : 1

b) in Tr.: = 945 : 29 = $32\frac{2}{3}$: 1

bei der Heldin:

a) in Fil.: Dial.: Mon. = 471 : 134 = $3\frac{1}{2}$: 1

b) „ Tr.: = 802 : 106 = $7\frac{1}{2}$: 1

Demnach übertrifft der Held die Heldin an Dialog um mehr als das Vierfache: der Mann ist activer, dramatischer, das Weib passiver, lyrischer. Diese generelle Erscheinung nuanciert sich in bezeichnender Weise: Chaucer gestaltet beide Figuren gerade doppelt so dramatisch als Boccaccio.

Weiters verhält sich beim Helden:

a) in Fil.: S. : A. = 57 : 3 = 19 : 1

b) „ Tr.: = 24 : 5 = — 5 : 1

bei der Heldin:

a) in Fil.: S. : A. = 105 : 29 = $3\frac{2}{3}$: 1

b) „ Tr.: = 106 : 0 = ∞ : 0

Daraus ergibt sich, dass der Held in Filostrato intimer herausgearbeitet ist als in Troilus. Dort identificiert sich ja der Dichter mit seinem Helden, während hier der Dichter souverän über seinem Helden steht. Weiters, dass die Heldin in Troilus mehr Intimität besitzt als in Filostrato, wie dies beim objectiven Dichter begreiflich erscheint, weil dieser den psychologischen Geschlechtstypus unbeirrt herausbildet.

Fasst man die Erscheinungen der Intensität der Figuren zusammen, so zeigt sich in genereller Hinsicht, dass die jeweilig verschiedenen Figuren-Gruppen, respective Einzelfiguren entsprechend ihrem inneren Werte und ihrer Function an den verschiedenen dramatischen Formen Antheil

nehmen. Darüber hinaus ergeben sich aber auch im speciellen, in Hinsicht auf die beiden Dichter charakteristische Unterschiede. Diese sind sowohl bedingt von der artistischen Eigenart der Autoren — so ist Chaucer gegenüber Boccaccio das weitaus dramatischere Temperament, wie sie beeinflusst werden von der individuellen Tendenz — es contrastieren sich der subjective Boccaccio und objective Chaucer.

c) Figuren-Gruppierung im Dialog.

Filostrato hat 22 Duologe, somit hierin 44 Figuren; Troilus hat 33 Duologe und 4 Triologe, somit hierin 78 Figuren. Davon entfallen auf:

	Hauptfig.		Nebenfig.	
in Fil.:	41	:	3	$= 14 : 1$
„ Tr.:	71	:	7	$= 10^1/_7 : 1$

Es zieht demnach Chaucer die Nebenfiguren stärker in den Dialog herein als Boccaccio.

Die Hauptfiguren theilen sich in zwei Gruppen, in das Heldenpaar und in den Vertrauten. Die beiden Gruppen verhalten sich zu einander:

in Fil.: $25 : 16 = +1^1/_2 : 1$
„ Tr.: $40 : 31 = 1^1/_4 : 1$

Es zieht demnach Chaucer den Vertrauten stärker in den Dialog herein als Boccaccio.

Endlich verhält sich Held : Heldin:

in Fil.: $16 : 9 = -2 : 1$
„ Tr.: $25 : 15 = 1^2/_3 : 1$

Es zieht demnach Chaucer die Heldin stärker in den Dialog herein als Boccaccio.

Dies die summarische Dialog-Frequenz der Figuren. Aus ihr geht deutlich die gegensätzliche Tendenz der Dichter hervor: Boccaccio strebt nach Concentration, vor allem auf die Hauptfiguren, innerhalb derselben auf das Heldenpaar und hierin auf den Helden selbst. So gestaltet der Italiener intensiv, was sich aus seiner subjectiven Stellung zum Problem, aus seiner Identificierung mit dem Helden sehr wohl begreift. Anders Chaucer. Er gestaltet

extensiver, indem er den peripherischen Elementen schrittweise größeren Spielraum gewährt: so der Heldin, dem Vertrauten, ja selbst den Nebenfiguren. Der Engländer steht eben seinem Problem objectiv gegenüber.

Betrachtet man nun die Gruppierung der Figuren im einzelnen, so ergeben sich zwei Kategorien: es erscheinen entweder bloß Hauptfiguren im Dialog oder Haupt- und Nebenfiguren.

Es verhalten sich die reinen zu den gemischten Dialogen:

in Fil.: $19 : 3 = 6^1/_3 : 1$
„ Tr.: $31 : 6 = 5^1/_6 : 1$

Demnach mischt der extensivere Chaucer stärker als der intensivere Boccaccio: Troilus hat nur um die starke Hälfte mehr reine Formen, im Vergleich mit Filostrato aber doppelt so viele gemischte Formen.

Verfolgt man die Gruppierung der Hauptfiguren im Duolog, so entfallen auf das Heldenpaar in Filostrato wie in Troilus nur je 3 Duologe, denen dort 16, hier aber 26 Duologe gegenüberstehen, wo der Held oder die Heldin mit dem Vertrauten spricht. Dieser wird also von Chaucer viel stärker herangezogen als von Boccaccio. Dabei ergibt sich ein bezeichnender Unterschied zwischen den beiden Dichtungen: in Filostrato ist der Vertraute relativ öfter mit dem Helden im Zwiegespräch als in Troilus, wo er mit der Heldin mehr verkehrt als dort.

Es verhält sich nämlich (Tr. + Pand.) : (Cr. + Pand.):

in Fil. $= 11 : 5 = 2^1/_5 : 1$
„ Tr. $= 17 : 9 = 1^8/_9 : 1$

Die erstere Gruppe wird nur um die starke Hälfte, die letztere fast ums Doppelte von Chaucer vermehrt. Darin spiegelt sich deutlichst nicht nur die wachsende Bedeutung der Figur Pandarus von Filostrato zu Troilus, sondern auch seine in der englischen Nachbildung vielseitig gewordene Thätigkeit als Intriguant. Dies erhärtet der bei Boccaccio fehlende, bei Chaucer erst auftretende Hauptfiguren-Triolog: Tr. + Cr. + Pand., und zwar in zwei Exemplaren.

Dies die Ergebnisse der Frequenz der Figuren im Dialog.

Die Frequenz wird durch die **Massenwirkung** eigenthümlich beleuchtet.

Es verhalten sich die reinen Formen zu den gemischten:

in Fil. = 2011 : 274 = 7 1/8 : 1
„ Tr. = 3403 : 301 = 11 1/8 : 1

Demnach sind die reinen Formen bei Chaucer quantitativ besser bedacht als bei Boccaccio, trotz ihrer geringeren Frequenz. Diese künstlerische Feinfühligkeit des Engländers, der im mehr Äußerlichen der Frequenz den äußerlichen Nebenfiguren einen größeren Spielraum gewährt, was er jedoch für die bedeutungsvollen Hauptfiguren im wichtigeren Moment der Massenentfaltung wieder reichlich wettmacht, wird besonders deutlich, wenn man seinen Dialog, der sich aus Duologen und Triologen, also aus intensiveren und extensiveren Formen zusammensetzt, näher besieht.

Es drängen nämlich die reinen Formen nach dem Duolog, die gemischten nach dem Triolog:

rein : gemischt { im Duol. = 3161 : 256 = 12 1/8 : 1
„ Triol. = 242 : 45 = 5 1/8 : 1 }

So findet Chaucer für seine extensiveren Bestrebungen, für sein stärkeres Heranziehen von Nebenfiguren im neugeschaffenen extensiveren Triolog die entsprechende Kunstform.

Betrachtet man die Verhältnisse der **Hauptfiguren** innerhalb der reinen Formen vom Quantitäts-Standpunkte aus, so ergeben sich charakteristische Unterschiede zwischen den beiden Dichtungen.

Am meisten gewonnen hat beim Übergang von Filostrato zu Troilus die Heldenpaar-Gruppe Tr. + Cr. Sie ist von 395 zu 896 Zeilen gewachsen. Nicht viel geringer ist die Zunahme der Gruppe Cressida-Pandarus: von 440 zu 919 Zeilen. Hingegen ist vergleichsweise die Gruppe Troilus-Pandarus im Wachsthum stark zurückgeblieben: von 1178 zu bloß 1588 Zeilen. Deutet man die Zahlen psychologisch, so heißt das: Chaucer hat die Beziehungen zwischen dem Heldenpaar viel intensiver gestaltet und dem

Pandarus gegenüber Cressida eine große Rolle zugetheilt, worunter — relativ — das Verhältnis Troilus-Pandarus leiden musste.

Feiner wird das Bild ausgeführt, wenn man die Massenbeziehungen der Figuren innerhalb ihrer Duologe verfolgt:

1. Held und Heldin:

$$\text{in Fil.: } 152 : 243 = 1 : -1\tfrac{1}{2}$$
$$\text{„ Tr.: } 304 : 408 = 1 : \ 1\tfrac{1}{3}$$

Der Unterschied ist gering, aber bezeichnend: der Held gewinnt bei Chaucer an Raum; aus dieser individuellen Intensität der Figur erklärt sich auch die allgemeine Vertiefung des Verhältnisses zwischen Held und Heldin.

2. Held und Vertrauter:

$$\text{in Fil.: } 662 : 514 = +1\tfrac{1}{4} : 1$$
$$\text{„ Tr.: } 559 : 1000 = 1 : -2$$

Beim humoristischen Dichter wächst die Vertrautenrolle gegenüber dem so oft komisch-passiven Helden außerordentlich, weil ja der sentimentale Boccaccio in Pandarus nur die Begleitfigur für den Helden hat sehen können.

3. Heldin und Vertrauter:

$$\text{in Fil.: } 188 : 252 = 1 : 1\tfrac{1}{3}$$
$$\text{„ Tr.: } 267 : 623 = 1 : 2\tfrac{1}{3}$$

Auch hier wiederholt sich die Verstärkung der Vertrautenrolle durch Chaucer, wenngleich in geringerem Maße.

An der Figuren-Gruppierung lässt sich also der Wert der Einzelfigur und Figuren - Kategorie innerhalb des Figuren-Ensembles ersehen. Bei der stofflichen Gleichheit der beiden Epen werden die Verschiebungen auf dem Gebiete der Figuren-Gruppierung von besonderem Interesse, weil an denselben die Eigenart der Einzeldichtung und die individuelle Tendenz des Dichters deutlich erkannt werden kann.

d) Die geistige Ökonomie des Duologs.

Der Duolog wird von zwei Sprechern getragen. Ist ihr Antheil an der Zeilenmasse desselben der gleiche, so verhalten sich ihre Zeilenmassen wie 1 : 1. Solche Harmonie

erscheint höchst selten. Gewöhnlich ist eine Figur schwächer, die andere als die geistig führende stärker. Setzt man zur bequemsten Versinnlichung des Verhältnisses der beiden die Zeilenmasse der schwächeren mit 1 an, so lassen sich die vorhandenen Duologe nach der stetig wachsenden quantitativen Überlegenheit der führenden Figur über die geführte in übersichtlicher Reihe ordnen. Nach den thatsächlichen Erscheinungen gruppieren sich die Duologe beider Werke in zwei Kategorien:

1. Überragt die führende Figur die geführte an Zeilenmasse bis an das Doppelte, so seien solche Formen harmonische genannt;

2. überragt die führende Figur die geführte an Zeilenmasse vom Doppelten aufwärts, so seien solche Formen disharmonische genannt.

α) Der harmonische und disharmonische Duolog.

Es besitzt von:

	harm.		disharm.		
	Duologen				
Fil.:	12	:	10	Stück	= $1^1/_5$: 1
Tr.:	11	:	22	„	= 1 : 2

Der Unterschied der Dichtungen springt in die Augen. Boccaccios Tendenz geht auf harmonische, Chaucers auf disharmonische Formen. Dort stilisierte Gebundenheit, hier realistische Freiheit. Auch dieses Detail der Formgebung stimmt zum Wesen jedes der beiden Dichter.

An diesen gegensätzlichen Duolog-Kategorien haften technische Merkmale, welche die Eigenart der Kategorien theils erklären, theils durch dieselbe erklärt werden. Es zeigen sich nämlich Beziehungen zwischen der geistigen Ökonomie des Duologs und seiner Länge, wie seinem Bau. Auch von hier aus fallen Streiflichter auf die Dichtungen und die Dichter.

1. Die Länge des harmonischen und disharmonischen Duologs.

Theilt man die Duologe in kürzere (bis 100 Zeilen) und längere (über 100 Zeilen), so sind:

		kürzer		länger
in Fil.	von harm.:	7	:	5 = $1^{2}/_{5}$: 1
	„ disharm.:	7	:	3 = $2^{1}/_{3}$: 1
in Tr.	von harm.:	7	:	4 = $1^{3}/_{4}$: 1
	„ disharm.:	17	:	5 = $3^{2}/_{5}$: 1

Es streben also die harmonischen Duologe nach längeren, die disharmonischen nach kürzeren Formen. Dies ist ein generelles Merkmal, giltig für beide Dichtungen, wenngleich vom stilfeineren Chaucer schärfer herausgearbeitet als von Boccaccio.

Nach den beiden Momenten der gegensätzlichen Frequenz und gemeinsamen Tendenz der Kategorien begreift sich der starke Unterschied in den Massen hinsichtlich der beiden Dichtungen.

Es verhält sich:

in Fil.: harm. : disharm. = 1383 : 902 = $1^{1}/_{2}$: 1
„ Tr.: 1093 : 2304 = 1 : $2^{1}/_{8}$

Noch schärfer als in der Frequenz tritt also der Gegensatz in der Quantität zutage. Dies die Erscheinungen für die Gesammt-Dichtungen.

Es fragt sich nun, ob sich etwa generelle Tendenzen innerhalb der organischen Hauptheile der Dichtungen ergeben. Setzt man die steigende Handlung (Verwicklung + Höhepunkt) gegen die sinkende Handlung (Entwicklung + Lösung), so verhält sich:

in der steig. H.: harm. : disharm.	= 7 : 3 = $2^{1}/_{3}$: 1		in Fil.
„ „ sink. H.:	= 5 : 8 = 1 : $1^{3}/_{5}$		
in der steig. H.: harm. : disharm.	= 7 : 14 = 1 : 2		in Tr.
„ „ sink. H.:	= 4 : 8 = 1 : 2		

Einen Unterschied, und zwar einen sehr starken, zeigt nur Filostrato, dessen steigende Handlung nach harmonischen, dessen sinkende Handlung nach disharmonischen Formen strebt. Für Troilus ergibt sich kein Unterschied; bei Chaucer siegt die individuelle Manier auf der ganzen Linie.

Die Erklärung ist für Boccaccio wohl in seiner individuellen Disposition für die steigende, respective sinkende Handlung zu suchen. Die erstere dichtet er objectiver, also mehr artistisch, die letztere subjectiver, also mehr persönlich. Seine artistische Tendenz geht bekanntlich auf Stilisierung aus, demnach für das in Frage stehende Detail auf Harmonisierung, während die persönliche Ergriffenheit vom Stoff der sinkenden Handlung ihn unwillkürlich realistischer, also hier weniger harmonisch gestalten lässt. Anders bei Chaucer. Er steht über dem Stoff, er behandelt denselben gleichmäßig nach seiner Manier, diese drängt aber überall gleichermaßen nach realistischer Ungebundenheit.

2. Der Bau des harmonischen und disharmonischen Duologs.

Die beiden Duologarten unterscheiden sich generell auch in ihrem Bau, d. h. in der Gestaltung ihrer Redestücke.

Es soll dies hier bloß in der augenfälligen Einzellänge der Redestücke, also an der Frequenz der Längskategorien derselben, nachgewiesen werden. Die Redestücke sind entweder kurz (bis 5 Zeilen) oder mittel (bis 50 Zeilen) oder lang (über 50 Zeilen). Es besitzt nun:

1. Filostrato: im harmonischen Duolog 85 Redestücke und zwar von kurz 24, mittel 55, lang 6 Stück; im disharmonischen Duolog 54 Redestücke und zwar von kurz 19, mittel 29, lang 6 Stück.

2. Troilus: im harmonischen Duolog 81 Redestücke und zwar von kurz 37, mittel 40, lang 4 Stück; im disharmonischen Duolog 219 Redestücke und zwar von kurz 122, mittel 87, lang 10 Stück.

Stellt man den mittellangen Redestücken als medialen die Summe der kurzen und langen als extreme gegenüber, so verhält sich:

1. in Filostrato:

a) im harm. Duol.: med.: extr. = 55 : 30 = $1\frac{5}{6}$: 1
b) „ disharm. „ = 29 : 25 = +1 : 1

2. in Troilus:

a) im harm. Duol.: med.: extr. = 40 : 41 = 1 : 1
b) „ disharm. „ = 87 : 132 = 1 : $1\frac{1}{2}$

Demnach zeigt sich deutlich eine generelle Tendenz: in beiden Dichtungen drängt der harmonische Duolog nach den medialen Redestücken, der disharmonische nach den extremen. Zugleich ergeben sich individuelle Nuancen: Boccaccio drängt im allgemeinen stärker nach medialen, Chaucer stärker nach extremen Redestücken. So kommt es, dass in Boccaccios harmonischem Duolog die medialen Redestücke die extremen fast ums Doppelte überwiegen, in Chaucers disharmonischem Duolog die extremen die medialen um die Hälfte überwiegen, während sich die beiden Kategorien das Gleichgewicht halten in Boccaccios disharmonischem und in Chaucers harmonischem Duolog. Man hat hierin wiederum ein Beispiel, wie sich generelle und individuelle Tendenzen zwar durchdringen, ohne sich im Effect aufzuheben.

β) Die Figuren im harmonischen und disharmonischen Duolog.

Wie die Duologe durch ihre geistige Ökonomie charakterisiert werden und so zur Charakterisierung der Dichtungen und Dichter beitragen, ist für das wesentliche gezeigt worden. In welcher Art die Figuren selbst durch ihre Theilnahme an den beiden Kategorien der harmonischen und disharmonischen Duologe näher bestimmt werden, soll nun untersucht werden.

Allgemein besehen ist es nun selbstverständlich, dass in Filostrato beim Überwiegen der harmonischen Duologe die Figuren sich dynamisch näher stehen, dass andererseits für Troilus aus der gegensätzlichen Ursache das Gegentheil gilt. Dringt man aber ins Detail, so ergeben sich eigenartige Unterschiede zwischen den Dichtungen. Vor allem wenn man die Duologe in reine (Hauptfigur+Hauptfigur) und in gemischte (Hauptfigur+Nebenfigur) scheidet. Was die letzteren betrifft, so kennt sie Filostrato nur in disharmonischer Art, während Troilus dieselben in gleichen Hälften zwischen der harmonischen und disharmonischen Art theilt. Was die reinen Duologe anlangt, so urgiert Filostrato die harmonische, Troilus die disharmonische Art. Demnach zieht Boccaccio die Nebenfiguren nur ungern in den Duolog und gestaltet diesen dann — von seiner har-

monischen Grundtendenz aus — sozusagen irregulär, d.
disharmonisch; Chaucer aber lässt mit Vorliebe auch sei
Hauptfiguren im disharmonischen Duolog sich frei bewege
Der Stilist und Realist stehen sich so in den beiden Dic
tern wiederum deutlich gegenüber.

Führt man die Untersuchung bis zu den Einzelfigure
und zwar zu den einzelnen Hauptfiguren in reinen Duologe
so lassen sich die formalen Erscheinungen direct zu psych
logischen Charakteristiken umwerten. Es fragt sich, wie
jede der Figuren führend oder geführt im Dialog erschei
Zum Zweck der summarischen Übersicht wird im folgend
der Unterschied zwischen harmonischen und disharmonisch
Duologen (hier bloß eine quantitative Nuance) fallen gelass

1. Filostrato.

Es treten von den Hauptfiguren in reinen Duologen a

	Troilus	Cressida	Pandarus
a) als führend	11	3	5mal
b) „ geführt	3	5	11 „

Somit erscheint die geistige Suprematie des Held
in voller Deutlichkeit: er allein führt viel öfter als er g
führt wird (u. zw. fast 4mal so oft), während die beid
anderen Hauptfiguren öfter geführt werden als sie füh
(u. zw. besonders der Vertraute, nämlich mehr als dopp
so oft). Der Held überragt die anderen gewaltig, die Hel
ist stärker als der Vertraute.

2. Troilus.

Es treten von den Hauptfiguren im reinen Duolog a

	Troilus	Cressida	Pandarus
a) als führend	8	1	20mal
b) „ geführt	12	11	6 „

Die energische Figur ist hier der Vertraute: er all
führt öfter als er geführt wird (u. zw. mehr als 3mal
oft), während der Held sich um die Hälfte öfter führ
lässt als er führt und die Heldin fast nur als geführt
scheint.

Hat sich in der „Gruppierung der Figuren im Dialog“ die Bedeutung der Einzelfigur für das Ensemble verrathen, so hat die geistige Ökonomie des Duologs, gewissermaßen die „Bewegung der Figuren im Duolog“, die psychische Eigenart der Einzelfigur aufgedeckt. Die durchgehenden Gegensätze der Dichtungen in dieser Formation haben jederzeit ihre Erklärung in der eigenartig-verschiedenen Stimmung der Dichter gefunden. Aus der Manier der Darstellung ergab sich die Function der Figur, daraus die Tendenz des Dichters, und deren Zusammenhang mit seiner Stimmung lag offen da. So hat sich Boccaccio als subjectiv, Chaucer als objectiv in Hinblick auf das Problem, der Italiener stilistisch, der Engländer realistisch rücksichtlich ihrer Kunst erwiesen.

Übersichts-Tabelle zur geistigen Ökonomie des Duologs.

a) Filostrato.

V_4	X:	Pand. : Troil.	= 46 : 54	= 1 : $1\frac{1}{6}$
E_2	VIII:		= 61 : 72	= 1 : $1\frac{1}{6}$
E_3	X:		= 70 : 86	= 1 : $1\frac{1}{4}$
H_1	II:	Cress. : Troil.	= 30 : 40	= 1 : $1\frac{1}{3}$
V_3	VI:	Pand. : Cress.	= 14 : 19	= 1 : $1\frac{1}{3}$
V_3	IV:	Pand. : Troil.	= 32 : 42	= 1 : $1\frac{1}{3}$
E_2	5:		= 6 : 8	= 1 : $1\frac{1}{3}$
H_1	I:	Cress. : Troil.	= 7 : 11	= 1 : $1\frac{1}{2}$
E_1	II:	Pand. : Troil.	= 95 : 155	= 1 : $1\frac{1}{2}$
E_1	V:	Cress. : Pand.	= 29 : 45	= 1 : $1\frac{1}{2}$
V_1	I:	Troil. : Pand.	= 84 : 144	= 1 : $1\frac{3}{4}$
V_2	II:	Cress. : Pand.	= 81 : 154	= 1 : $1\frac{7}{8}$
E_1	VII:	Troil. : Cress.	= 101 : 206	= 1 : 2
E_3	XI:	Troil. : Deiph.	= 8 : 16	= 1 : 2
E_2	IX:	Cress. : Diom.	= 40 : 91	= 1 : 2
V_4	IX:	Pand. : Cress.	= 27 : 54	= 1 : 2
V_3	VIII:	Cress. : Pand.	= 5 : 12	= 1 : $2\frac{1}{2}$
H_1	III:	Pand. : Troil.	= 8 : 37	= 1 : $4\frac{1}{2}$
L_1	II:		= 15 : 79	= 1 : 5
E_3	8:		= 8 : 44	= 1 : $5\frac{1}{2}$
L_1	I:	Cass. : Troil.	= 12 : 107	= 1 : 9
E_1	VI:	Troil. : Pand.	= 1 : 29	= 1 : 29

b) **Troilus.**

E_1	II:	Pand. : Troil.	= 133 : 134	= 1 : 1
E_1	V:	Cress. : Troil.	= 46 : 54	= 1 : 1 1/6
V_4	X:	Pand. : Deiph.	= 22 : 29	= 1 : 1 1/3
V_4	XI:	Cress. : Pand.	= 9 : 12	= 1 : 1 1/3
E_2	6:	Troil. : Pand.	= 13 : 17	= 1 : 1 1/3
V_3	VI:	Cress. : Pand.	= 22 : 36	= 1 : 2 1/2
V_4	XX:	Troil. : Pand.	= 61 : 105	= 1 : 1 2/3
H_1	VI:	Pand. : Troil.	= 21 : 37	= 1 : 1 2/3
E_2	X:	Troil. : Diom.	= 52 : 85	= 1 : 1 2/3
H_1	IV:	Cress. : Pand.	= 70 : 121	= 1 : 1 3/4
H_1	V:		= 5 : 9	= 1 : 1 4/5

H_1	I:	Cress. : Pand.	= 3 : 6	= 1 : 2
V_2	IV:	Cress. : Ant.	= 6 : 13	= 1 : 2
E_3	XI:	Pand. : Troil.	= 14 : 29	= 1 : 2
E_2	IX:	Troil. : Pand.	= 44 : 93	= 1 : 2
V_3	II:	Cress. : Pand.	= 134 : 333	= 1 : 2 1/2
V_3	V:	Troil. : Pand.	= 26 : 63	= 1 : 2 1/2
H_1	III:	Pand. : Troil.	= 11 : 27	= 1 : 2 1/2
E_1	VIII:	Troil. : Cress.	= 127 : 326	= 1 : 2 1/2
L_1	I:	Troil. : Cass.	= 14 : 35	= 1 : 2 1/2
V_3	VII:	Cress. : Pand.	= 15 : 43	= 1 : —3
E_3	10:	Pand. : Troil.	= 10 : 33	= 1 : 3 1/3
H_1	IV:	Cress. : Troil.	= 36 : 123	= 1 : 3 1/3
L_1	II:	Pand. : Troil.	= 13 : 49	= 1 : 3 3/4
V_1	I:	Troil. : Pand.	= 92 : 363	= 1 : 4
V_2	V:		= 4 : 17	= 1 : 4
H_1	II:	Cress. : Pand.	= 8 : 31	= 1 : 4
V_3	VIII:	Troil. : Pand.	= 2 : 9	= 1 : 4 1/2
E_3	XI:		= 2 : 19	= 1 : 8 1/2
V_4	XII:		= 4 : 35	= 1 : 9
V_4	XVII:	Cress. : Pand.	= 1 : 32	= 1 : 32
E_1	VII:	Troil. : Pand.	= 1 : 35	= 1 : 35
V_4	IX:		= 1 : 42	= 1 : 42

e) Der Redewechsel der Figuren.

Das dramatische Tempo der Figur im Dialog hä[ngt]
davon ab, wie oft sie das Wort ergreift, wie lang sie jed[es]
mal spricht. Durch die Zahl und Länge der einzelnen Re[den]

stücke erhält also der Redewechsel sein charakteristisches Gepräge. Ordnet man die Redestücke nach ihren Längs-Kategorien für die Haupfiguren, so ergibt sich folgende übersichtliche Tabelle:

a) Filostrato.

1. Troilus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	12	3	1	1	15	2	12	5
Höhep.:	8	3	—	—	11	—	8	3
Entw.:	10	6	5	2	16	7	10	13
Lös.:	—	2	—	1	2	1	—	3
	30	14	6	4	44	10	30	24

2. Cressida:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	14	2	1	—	16	1	14	3
Höhep.:	5	1	—	—	6	—	5	1
Entw.:	3	2	2	2	5	4	3	6
Lös.:	—	—	—	—	—	—	—	—
	22	5	3	2	27	5	22	10

3. Pandarus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	23	6	2	2	29	4	23	10
Höhep.:	1	—	—	—	1	—	1	—
Entw.:	5	5	1	2	10	3	5	8
Lös.:	—	1	—	—	1	—	—	1
	29	12	3	4	41	7	29	19

In der absoluten Länge der Redestücke spiegelt sich unmittelbar das gemüthliche oder geistige Temperament der Figur.

Von den Hauptfiguren ist Pandarus der temperamentvollste, eine Mittelstellung nimmt Cressida ein, am ruhigsten spricht Troilus:

Pandarus: kürzer : länger $= 41 : 7 = -6 : 1$
Cressida: $= 27 : 5 = -5\frac{1}{2} : 1$
Troilus: $= 44 : 10 = -4\frac{1}{2} : 1$

Dies stimmt zum Charakter und zur Function der Figuren. Der zwischen den Liebenden vermittelnde Vertraute bedarf einer flinken Zunge, einer behenden Schlag-

fertigkeit; zwischen dem sentimentalen Liebhaber und der besonneneren Geliebten herrscht nur ein kleiner Unterschied.

Geht man tiefer ins Detail, scheidet man die kürzeren Redestücke in kurze und mittlere, die längeren in lange und sehr lange, so werden die Grundlinien der obigen Porträts feinstrichig ergänzt.

Pandarus spricht rasch, aber auch verhältnismäßig viel, denn er hat beim Helden und bei der Heldin seine Überredungskunst ins Feld zu führen. Darum überwiegen unter den kürzeren Redestücken die kurzen den mittleren (29:12 = —2½ : 1) nicht allzusehr und es überwiegen unter den längeren die sehr langen den langen (4 : 3 = 1⅓ : 1).

Held und Heldin zeigen innerhalb der längeren Redestücke keinen Unterschied: es überwiegen die langen den sehr langen um die Hälfte (Tr.: 6 : 4 = 1½ : 1; Cr.: 3 : 2 = 1½ : 1). Die Rhetorik des Gemüths wird nie so breit wie die des Verstandes. Wohl aber unterscheiden sich Held und Heldin innerhalb der kürzeren Redestücke: sie spricht kürzer als er, der empfindsame lädt breiter aus als die besonnene:

Troilus:	kurz : mittel = 30 : 14 =	+2 : 1
Cressida:	≐ 22 : 5 =	+4 : 1

Unter diesen vom Detail gewonnenen Einblicken wird das Verhältnis der kurzen zu allen übrigen Redestücken von charakteristischer Färbung. Die kurzen bevorzugt am stärksten die Heldin (kurz : [mittel + lang + sehr lang] = 22 : 10 = 2⅕ : 1), am wenigsten der Held (30 : 24 ≐ 1¼ : 1); eine Mittelstellung nimmt der Vertraute ein (29 : 19 = 1½ : 1).

Dies sind die summarischen Erscheinungen der Gesammt-Dichtung.

Wollte man deren Nuancierung in den verschiedenen Compositions-Theilen aufdecken, so könnte vom Höhepunkt und der Lösung abgesehen werden, weil hier die generellen Einflüsse der Handlung so stark sind, dass die individuellen der Figuren kaum zum Ausdruck gelangen. Wohl aber bieten Verwicklung und Entwicklung interessante Gegensätze. Dass die erstere mehr, die letztere minder dramatisch ist, darf nicht vergessen werden. So versteht es sich, dass

der Vertraute dort eine viel größere dialogische Lebhaftigkeit entfaltet als hier:

Pandarus: Verw.: kürzer : länger = 29 : 4 = 7 1/4 : 1
Entw.: = 10 : 3 = 3 1/3 : 1

Der Unterschied ist graduell, und zwar entsprechend den generellen Einflüssen der beiden Compositions-Theile.

Anders bei Held und Heldin: in der Verwicklung ist der sentimental werbende Held viel weniger lebhaft in seinem Dialog als die wehrende Heldin:

kürzer : länger { Tr. = 15 : 2 = 7 1/2 : 1
Cr. = 16 : 1 = 16 : 1

in der Entwicklung zeigt sich das Gegentheil: hier — in seiner persönlichen Hauptpartie — wird der Held lebhafter, die Heldin gemessener. Das stärkere Gefühl zerstückt jenem die Rede, die kräftigere Reflexion rundet sie dieser:

kürzer : länger { Tr. = 16 : 7 = 2 1/3 : 1
Cr. = 5 : 4 = 1 1/4 : 1

b) Troilus.

1. Troilus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	28	6	—	1	34	1	28	7
Höhep.:	13	8	—	1	21	1	13	9
Entw.:	18	3	1	2	21	3	18	6
Lös.:	—	1	1	—	1	1	—	2
	59	18	2	4	77	6	59	24

2. Cressida:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	45	8	—	—	53	—	45	8
Höhep.:	24	2	1	—	26	1	24	3
Entw.:	7	5	2	2	12	4	7	9
Lös.:	—	—	—	—	—	—	—	—
	76	15	3	2	91	5	76	20

3. Pandarus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	70	21	4	7	91	11	70	32
Höhep.:	26	5	1	—	31	1	26	6
Entw.:	8	8	3	1	16	4	8	12
Lös.:	—	1	—	—	1	—	—	1
	104	35	8	8	139	16	104	51

Von den Hauptfiguren ist Cressida die temperame
vollste, Troilus nimmt eine Mittelstellung ein, während P
darus am ruhigsten spricht:

Cr.:	kürzer : länger =	91 : 5 =	18 : 1
Tr.:	=	77 : 6 =	13 : 1
P.:	=	139 : 16 =	—9 : 1

Dies stimmt zum Charakter und zur Function
Figuren. Dem Pandarus fällt bei Chaucer eine sehr wicht
Rolle zu: er ist nicht nur der Vertraute, sondern als
triguant geradezu das Movens der Handlung, er hat H
wie Heldin zum Liebesgeständnis zu bringen, hat a
dann nicht nur als Mitwisser, sondern als fördernder
schützer des Liebesbundes, endlich als dessen hellsehen
Kritiker vollauf zu thun, also oft und viel, d. h. gar hä
breit-ausführend zu reden, weil zu überreden. Darum w
sein Dialog die breiteren Redestücke in relativ großer Üb
zahl auf gegenüber dem Dialog des Heldenpaares. In dies
selbst kehrt der schon bei Boccaccio ersichtliche Untersch
wieder, doch in sehr verstärktem Maße, so dass er sch
in dieser summarischen Zusammenfassung zutage tritt:
kluge Heldin spricht verständig-knapp, der verstiegene Li
haber schwärmerisch-breit. Erst auf 18 kürzere Redestü
kommt bei ihr ein längeres, schon auf 13 bei ihm.

Geht man tiefer ins Detail, indem man die kürze
Redestücke in kurze und mittlere, die längeren in la
und sehr lange zerlegt, so zeigt sich einerseits, dass P
darus die kurzen gegenüber den mittleren am meis
bevorzugt, weniger Troilus und viel weniger — in weit
Abstand — Cressida.

Es verhält sich nämlich:

bei P.:	kurz : mittel =	104 : 35 =	3	: 1
„ Tr.:	=	59 : 18 =	$3^1/_3$	: 1
„ Cr.:	=	76 : 75 =	5	: 1

Dies stimmt zu den summarischen Verhältnissen
oben. — Andererseits bevorzugt Troilus die sehr lan
Redestücke gegenüber den langen, das umgekehrte ze
Cressida, im Gleichgewicht halten sich die Kategorien
Pandarus:

bei Tr.: lang : sehr lang = 2 : 4 = 1 : 2
„ Cr.: = 3 : 2 = $1^1/_2$: 1
„ P.: = 8 : 8 = 1 : 1

Cressida zeigt also wie überall auch hier die ihr natürliche Tendenz nach knapperem Ausdruck. Der rührselige Troilus aber kann noch breiter werden als der weitschweifige Pandarus.

Danach begreift sich das Verhältnis zwischen den kurzen Redestücken und den übrigen.

Es verhält sich:

bei P.: kurz : (mittel + lang + sehr lang) = 104 : 51 = 2 : 1
„ Tr.: = 59 : 24 = $2^1/_2$: 1
„ Cr.: = 76 : 20 = —4 : 1

Ist der Unterschied zwischen den ersten beiden nur gering, so steht Cressida von Troilus weitab, ist viel knapper als dieser.

Dies die summarischen Erscheinungen für die Gesammt-Dichtung.

Untersucht man die Haupttheile der Composition, so darf von der Lösung abgesehen werden, weil sie von Chaucer hinsichtlich des Dialogs allzu karg bedacht ist. So rückt vor allem der generelle Gegensatz zwischen der stark-dramatischen Verwicklung und der schwach-dramatischen Entwicklung vor die Augen.

Bei Pandarus zeigt sich diese natürliche Abstufung in voller Klarheit:

kürzer : länger { in der Verw.: 91 : 11 = +8 : 1
„ „ Entw.: 16 : 4 = 4 : 1 }

Dort ist also der Dialog des Intriguanten doppelt so dramatisch als hier.

Verwickelter liegen die Verhältnisse für Held und Heldin.

Beide sind in der Verwicklung sehr dramatisch:

Tr.: kürzer : länger = 34 : 1 = 34 : 1
Cr.: = 53 : 0 = ∞ : 1

In der Entwicklung ist der Held dramatischer als die Heldin:

Tr.:	kürzer : länger	= 21 : 3	= 7 : 1
Cr.:		= 12 : 4	= 3 : 1

So zeigt sich wiederum wie bei Boccaccio, dass der leidende Held temperamentvoller ist als die sich um das Leid reflectierend herumdrückende Heldin.

Im Höhepunkt setzt sich der an sich reiche Dialog fast nur aus kürzeren, also kurzen und mittleren Redestücken zusammen. Die Heldin erscheint hier am temperamentvollsten, Pandarus nimmt eine Mittelstellung ein, sehr breit spricht der Held:

bei	Cr.:	kurz : mittel	= 24 : 2	= 12 : 1
„	P.:		= 26 : 5	= +5 : 1
„	Tr.:		= 13 : 8	= $+1\,^1/_2$: 1

Der Held entfaltet eine langathmige Rhetorik, die Heldin drückt sich auch hier in besonnener Sachlichkeit recht knapp aus, Pandarus spricht oft und nicht wenig, weil er seine Schützlinge eben noch ans Ziel zu führen hat.

Mit dem Redewechsel der Figuren ist man beim feinsten formalen Kriterium angelangt. Es führt auch am tiefsten in das geistige Element der Dichtung ein: bis in die psychologischen Nuancen der Charaktere. Doch es wird hiedurch nicht nur der — sozusagen stabile — Charakter jeder bedeutenden Einzelfigur psychologisch festgelegt, sondern man kann sogar die psychologischen Schwankungen innerhalb des Charakters verfolgen, wie solche durch verschiedene Phasen der Fabel, artistisch gesprochen: durch die einzelnen Compositions-Theile der Handlung hervorgerufen werden.

Je tiefer man also ins Detail der formalen Erscheinungen des Epos dringt, desto symptomatischer werden sie für den geistigen Gehalt, den sie künstlerisch verkörpern.

Schluss.

Die vergleichende Untersuchung der beiden Troilus-Epen auf dem Gebiete der Kunstformen hat eine Fülle von Einzelergebnissen für die Dichtungen und für die Dichter geliefert. Naturgemäß liegen die verschiedenartigen Resultate kunterbunt über die ganze Untersuchung hin verstreut. Die wichtigsten sollen nun in Sachgruppen knapp zusammengefasst werden.

A. Die Dichtungen.

1. Der epische Charakter von „Filostrato" und „Troilus".

Dass die wesentlichsten generellen, also specifisch epischen Kunstformen sich auch in diesen beiden Renaissance-Dichtungen vorfinden, dass diese den vollen Gattungscharakter aufweisen, ja dass die Gattung des Epos als solche formal ihr künstlerisches Eigenleben führt, dies bezeugt ein Vergleich von „Filostrato" und „Troilus" mit den zeitlich, örtlich und culturell weitab liegenden und untereinander wieder verschiedenartigen Epen des deutschen Mittelalters, ein Vergleich mit dem Nibelungenlied und Hartmanns „Iwein". Es soll das an der Formen-Trias des epischen und dramatischen Bildes, des epischen und dramatischen Elementes, der dramatischen Formen aufgezeigt werden.

a) Die epischen und dramatischen Bilder.

Zum Zweck der Lebendigkeit präciser Darstellung überwiegen die dramatischen Bilder die epischen.

Um sinngemäß vergleichen zu können, muss beiläufige Stoffgleichheit vorliegen. Darum kommt gegenüber den erotischen Troilus-Epen bloß der höfisch-erotische Theil vom Nibelungenlied und Iwein zu den folgenden Parallelen.

Es verhalten sich die epischen Bilder zu den dramatischen:

	numerisch	quantitat.	i. d. Durchschnittsl.
1. im Nib.:	$=1:\ 1^1/_3$	$=1:1^8/_9$	$=1:\ 1^1/_2$
2. „ Iw.:	$=1:\ 1^3/_8$	$=1:2^1/_4$	$=1:\ 1^2/_3$
3. „ Fil.:	$=1:-1^1/_2$	$=1:2^2/_3$	$=1:-2$
4. „ Troil.:	$=1:+1^1/_2$	$=1:3^1/_2$	$=1:+2$

Es herrscht dieselbe Tendenz. Im einzelnen ergibt sich für die Gattung — besonders deutlich auf quantitativem Gebiete — ein stetiges Anwachsen des dramatischen Bildes also ein schrittweises Aufstreben nach Verlebendigung.

b) Das epische und dramatische Element.

Das epische Element ist hauptsächlich der Träger der fabulistischen Handlung, das dramatische der der psychologischen.

Hierin unterscheiden sich die zwei Art-Gruppen des Volks- und Kunst-Epos sehr scharf. Ersteres hat bei seiner primitiveren Kunst relativ wenig vom dramatischen Element, das epische überwiegt; bei letzterem tritt das Gegentheil ein. Im Verlaufe der Entwicklung des Kunst-Epos wird aber die eingehendere Schilderung des Milieu mit der wachsenden realistischen Tendenz immer wichtiger, so dass sich ein rückläufiger Process einstellt: das epische Element nimmt relativ zu.

Es verhält sich episch zu dramatisch:

1. im Nib.:	= $1^3/_5$: 1	
2. im Iw.:	= 1	: $1^3/_4$
3. „ Fil.:	= 1	: $1^2/_3$
4. „ Troil.:	= 1	: $1^1/_2$

Sondert man nach den epischen und dramatischen Bildern, so offenbart sich das generelle Princip, dass im epischen Bilde das epische Element überwiegt, im dramatischen das dramatische.

Diese durchgehende Tendenz nuanciert sich aber graduell und zwar mit besonderer Deutlichkeit im wichtigeren dramatischen Bilde in Einklang mit der oben aufgezeigten Gesammtwirkung.

Es verhält sich episch zu dramatisch und zwar:

	im epischen Bild	im dramatischen Bild
1. im Nib.:	= $8^1/_3$: 1	= 1 : —$1^1/_5$
2. im Iw.:	= $4^3/_5$: 1	= 1 : $5^1/_9$
3. „ Fil.:	= $1^6/_7$: 1	= 1 : $2^3/_4$
4. „ Troil.:	= —2 : 1	= 1 : $2^1/_{10}$

c) Die dramatischen Formen.

Von den Grundformen des Dialogs, der Ansprache
ıd des Monologs (inclusive des lyrischen Monologs) ist
ır Dialog die wichtigste. Dies gilt generell, denn immer
ᵢerwiegt der Dialog allein die Ansprache und den Mono-
g zusammengenommen sehr bedeutend.

Es verhält sich nämlich quantitativ D. : (A.+M.):

1. im Nib.:	=	$-3\frac{1}{2} : 1$
2. im Iw.:	=	$2\frac{5}{6} : 1$
3. „ Fil.:	=	$2\frac{3}{4} : 1$
4. „ Troil.:	=	$4 : 1$

Dabei zeigt sich ein Unterschied zwischen dem Volks-
ɔos, das bei seiner fabulistischen Lebendigkeit recht viel
ıalog braucht, und dem Kunst-Epos, welches zu Beginn
it weniger Dialog sein Auskommen findet, doch bei
ıchsender Kunst diese Form immer besser ausbildet und
.her auch schrittweite reichlicher verwendet.

Im Verhältnis der Ansprache zum Monolog offenbart
ɔh ein sehr starker, wesentlicher Unterschied zwischen
olks- und Kunst-Epos. In ersterem überwiegt die facten-
ingende Ansprache, in letzterem der psychologisch-intime
onolog.

Es verhält sich Ansprache zu Monolog quantitativ:

1. im Nib.:	=	$+5 : 1$
2. im Iw.:	=	$1 : 2\frac{1}{2}$
3. „ Fil.:	=	$1 : -5\frac{1}{2}$
4. „ Troil.:	=	$1 : -4\frac{1}{2}$

Dabei zeigt sich noch innerhalb des Kunst-Epos ein
ırker gradueller Unterschied zwischen der heroisch-
otischen und rein-erotischen Art, welch letztere bei ihrer
oßen psychologischen Intimität dem Monolog die ent-
rechend größere Rolle zuweist.

Bis in die Details des Dialogbaues endlich reichen die
incipiellen Differenzen vom Volks- und Kunst-Epos.

Der volksthümliche Dialog weist einen recht geringen
ədewechsel auf, der kunstmäßige einen sehr reichen.

Es verhält sich die Minimalzahl der Redestücke zur factischen:

1. im Nib.:	$= 1 : 1\frac{1}{2}$
2. im Iw.:	$= 1 : 5\frac{2}{3}$
3. „ Fil.:	$= 1 : 3\frac{1}{6}$
4. „ Troil.:	$= 1 : 4\frac{1}{2}$

2. Die Composition von „Filostrato“ und „Troilus“.

Bei der Gleichheit des Stoffes ergibt sich geistig dieselbe organische Gliederung, welche in ihren Grundzügen dieselben künstlerischen Forderungen an die Darstellung erhebt. Daher erklären sich auf dem Gebiete der Composition formale Übereinstimmungen der beiden in ihrer Wirkung so gegensätzlichen Epen.

Vor allem zerfällt die *Handlung* in zwei Haupttheile: in die *steigende* und in die *sinkende*. Erstere ist ihrer Natur nach intensiver als letztere, darum wird sie auch eindringlicher dargestellt. Dies bezeugt das Verhältnis der Bildkategorien: das stärkere dramatische Bild überwiegt das schwächere epische Bild in der steigenden Handlung viel mehr als in der sinkenden.

Weiters sondern sich die Compositions-Theile ihrer geistigen Prägung nach in zwei Gruppen: in die *fabulistische Gruppe* (Exposition, erregendes Moment, Lösung) und in die *psychologische Gruppe* (Verwicklung, Entwicklung). Erstere lässt das epische Element, letztere das dramatische vorschlagen.

Auch das *lyrische Element*, besonders die realistische Lyrik, weist in beiden Epen dieselbe Vertheilung auf: sie herrscht im erregenden Moment vor, bleibt in der Verwicklung schwach, wird in der Entwicklung stark.

Sogar auf die Vertheilung und Ausbildung der einzelnen *dramatischen Formen* erstreckt sich die compositionelle Ähnlichkeit. So fehlt der Dialog der Exposition und dem erregenden Momente völlig, ist er in der Lösung nur schwach vertreten und zeigt auf seinem Hauptgebiet, der Verwicklung und Entwicklung, auch qualitativ die höchste Entfaltung, indem er hier in allen Längen erscheint.

Ebenso ist die Vertheilung der Ansprache in beiden Epen die gleiche, die des Monologs eine sehr ähnliche.

Bis in die Einzelheiten des Duologbaues reicht die Gemeinschaft: Zahl und Länge der Redestücke charakterisieren den Duolog der dramatischen Verwicklung als besser gegenüber dem der minder dramatischen Entwicklung.

Endlich bieten sich sogar in der Figuren-Technik parallele Züge. Bei der Gleichheit der Fabel selbstverständlich in Bezug auf Zahl und Art der Figuren. Doch auch in deren künstlerischer Behandlung. Dazu gehört vor allem die stumpfe Prägung der Nebenfiguren, das starke Herausarbeiten des Vertrauten in der steigenden Handlung gegenüber der sinkenden, das intime Urgieren des Heldenpaares durch den ihm reichlich zugemessenen Monolog, was für die Heldin in noch höherem Maße gilt als für den Helden.

All diese parallelen Erscheinungen auf künstlerischem Gebiete sind umso auffälliger, als ja die beiden Epen in Tendenz und Effect sehr stark voneinander abweichen. Aus Nachahmung lassen sich die gemeinsamen Züge auch nicht erklären, weil sich Chaucer gegenüber Boccaccio als souveräner Umbildner erwiesen hat. Der Grund muss tiefer liegen. Es kommen eben in diesen Gleichheiten die primitiven Forderungen des Stoffes zum Durchbruch, der für beide Epen derselbe ist.

Die reiche Menge von Verschiedenheiten in den künstlerischen Ausführungen von „Filostrato“ und „Troilus“, wodurch die Ähnlichkeiten überwuchert werden, begründen sich aber im individuellen Gegensatz der beiden Dichter.

B. Die Dichter.

Die individuelle Charakteristik eines Dichters ergibt sich vornehmlich aus seinem Wollen und Können. Dem Wollen entspringt die Tendenz, dem Können die Qualität seines Werkes.

Die Tendenz der beiden Epen konnte in eindringlicher Art an ihren individuellen Kunstformen der Composition erwiesen werden. Wie die Dichter bei den ein-

zelnen, organischen Theilen der Dichtungen länger oder kürzer verweilen, also an denselben mit Vorliebe oder Abneigung eingehend oder flüchtig arbeiten und demgemäß beim Leser einen stärkeren oder schwächeren Eindruck hervorrufen, war an der Länge der Compositions-Theile ersichtlich zu machen. So trat die künstlerische Absicht in den scharf gezogenen Grundlinien zutage: Boccaccios sentimentale und Chaucers humoristische Tendenz. Die generellen Kunstformen beantworteten aber eine Doppelfrage. Einmal die Frage nach der artistischen Anlage und Kraft der Poeten. So wurde die allgemein-künstlerische Leistung der Dichter subjectiv in ihrem Wesen und objectiv in ihrem Werke annähernd bestimmt. Dann die Frage nach der künstlerischen Ausführung der obigen Compositions-Theile im einzelnen. Dadurch erhielten die quantitativen Aussagen der individuellen Kunstformen über die Tendenz ihre eingehende qualitative Ergänzung und Bestätigung. Es zeigte sich nämlich, dass der Autor dort, wo er länger verweilt, also ausführlicher darstellt, auch nachdrücklicher gestaltet, indem er seine künstlerischen Ausdrucksmittel wirksamer formt oder überhaupt wirksamere anwendet, während er im umgekehrten Fall gegentheilig verfährt.

Besieht man sich also die individuelle Arbeit an den beiden Epen genauer, so thut man am besten, sich erst eine klare Vorstellung von der allgemeinen künstlerischen Potenz der beiden Dichter zu verschaffen, um von hier aus später ihr specielles Verhalten hinsichtlich ihrer verschiedenen künstlerischen Absichten mit dem gemeinsamen Stoffe zu verdeutlichen.

1. Boccaccio und Chaucer als Artisten.

Schon die Ergebnisse aus den summarischen Erscheinungen der Gesammtdichtungen zeigen, dass Boccaccio an künstlerischem Können von Chaucer stark überragt wird. Es tritt nämlich sehr oft der Fall ein, dass Chaucer den allgemeinen, mithin specifisch gattungsmäßigen, epischen Forderungen in höherem Maße gerecht wird als Boccaccio. So verschärft Chaucer die generellen Tendenzen

im Verhältnis der epischen zu den dramatischen Bildern, in der Vertheilung des epischen und dramatischen (und auch des lyrischen) Elementes auf die beiden Bildarten, im wechselseitigen Verhältnis der einzelnen dramatischen Formen. Auch die generellen künstlerischen Bedürfnisse der compositionellen Haupttheile werden bei Chaucer besser befriedigt als bei Boccaccio, so dass sich dieselben charakteristischer ausbilden. Er prägt die Eigenart der steigenden resp. sinkenden Handlung, der fabulistischen resp. psychologischen Partien, der lyrisierenden Abschnitte einerseits schärfer aus und schafft andererseits bei durchgehenden Grundzügen der künstlerischen Gestaltung feinere Übergänge im Detail als sein Vorgänger. All dies sind graduelle Verbesserungen der Vorlage.

Sehr oft wird der graduelle Unterschied zwischen den einzelnen Kunstformen so stark und geräth ihre Ausbildung bei Chaucer so fein, dass man den Eindruck gewinnt, hier habe nicht ein besserer Stilist gleicher Art das Werk seines Vorgängers fortgebildet, sondern ein origineller Stilist höherer Art die Vorlage umgeschaffen. An zwei Hauptpunkten offenbart sich der stilistische Gegensatz beider Dichter in principieller Weise: Boccaccio bevorzugt relativ das epische Bild und das dramatische Element, Chaucer das dramatische Bild und das epische Element. So gestaltet der Italiener im großen minder lebendig und wird im Detail lebhafter, während der Engländer dort lebendiger, hier ruhiger schafft. Daraus geht mit voller Deutlichkeit hervor, dass Boccaccio der schwächere Künstler, aber die impulsivere Natur ist, während Chaucer mit seinem stärkeren, künstlerischen Temperament eine abgeklärte Individualität verbindet. Jener ist und arbeitet subjectiv, dieser objectiv. So kommt es, dass Chaucer bei seinem ruhigeren Arbeiten gerade in den feinen Details stilistisch wirksamer arbeitet.

Wie bei allen organischen Evolutionen verschwimmen auch auf dem Gebiete der Kunst die Grenzen. Flossen oben die Übergänge zwischen der graduell und qualitativ verschiedenen Begabung Boccaccios und Chaucers ineinander, so steht man hier schon beim Übergang vom Talent zur Tendenz der Dichter.

2. Boccaccio und Chaucer in ihren künstlerischen Tendenzen.

Praktisch besehen handelt es sich hier um die künstlerische Ausführung der einzelnen Compositions-Theile.

Wie die individuellen Kunstformen der Dichtungen gezeigt haben, urgiert Boccaccio die sinkende, Chaucer die steigende Handlung. Dazu stimmen die Einzelheiten der Ausführung. Nur auf das Allerwichtigste wird mit der Erinnerung verwiesen, dass Chaucer in der steigenden Handlung das dramatische Bild viel mehr bevorzugt als in der sinkenden, dass er dort das epische Element reichlicher verwendet als hier, dort das dramatische Element viel intensiver prägt als hier. In diesen Kernpunkten zeigt sich, dass Chaucer die steigende Handlung im großen — und zwar durch das Überwiegen der präciseren Bilder — eindrücklicher gestaltet, dass er ihr nach der fabulistischen Seite hin durch das quantitativ vorschlagende epische Element ein liebevolles Detaillieren angedeihen lässt und dass er ihr nach der psychologischen Seite hin durch qualitativ wirksamere dramatische Formen zu energischem Ausdruck verhilft.

Am augenfälligsten werden die Unterschiede der einzelnen Compositions-Theile auf dem Gebiete der Figuren-Technik. Hebt man aus der Menge der Einzelergebnisse die constituierenden Hauptfactoren heraus, so erklärt sich alles aus dem principiellen Gegensatz, dass sich Boccaccio mit seinem Helden stimmungsmäßig identificiert, während Chaucer unparteiisch über seinen Figuren steht. Persönliche Theilnahme führt beim Italiener zu figuraler Concentration, künstlerische Rücksicht beim Engländer zu extensiver Behandlung der Figuren. Aus gleichen Gründen wird jener zum intimen Ausgestalten der sentimentalen, sinkenden Handlung, dieser zum schärferen Ausprägen der humoristischen, steigenden Handlung gebracht. Aus diesen grundlegenden Unterschieden erwachsen dann in unverkennbarer Deutlichkeit die Gegensätze in den Einzelheiten und somit zieht sich durch alle Erscheinungen der Kunstformen als regulatives Moment der rothe Faden der Stimmung.











